twórczość

MAJ 1961

ippa d'Aubigné · Maciej
uczyński · Jerzy Hara-
nowicz · Effendi Kapijew
olesław Taborski · Zbig-
w Herbert · Roman Śli-
nik · Jan Strzelecki ·
Jan Prokop

twórczość

MAJ 1961 ROK

5

twórczość

ROK XVII MAJ 1961 NR 5 (190)

SPIS TREŚCI

Agrippa d'Aubigné
LES TRAGIQUES
(przełożyła *Wisława Szymborska*)
str. 5

Maciej Słomczyński
SAM PRZECIW TEBOM
str. 8

Jerzy Harasymowicz
POGUBIŁEM PRZYJACIÓŁ WAKACJE ŚNIADANIE NA TRAWIE
NIEDZIELA U CIOTKI
str. 41

Effendi Kapijew
ZAPISKI FRONTOWE
(przełożył *Ziemowit Fedecki*)
str. 43

Bolesław Taborski
O WOŁACH CO WIEMY? O PRZEMIJANIU RZECZ Z PIOSENKĄ
str. 63

Zbigniew Herbert
SIENA
str. 66

Roman Śliwonik
LIST * * * (ODWRÓĆ SIĘ NA POŁUDNIE...) * * * (MÓWIŁEM POD WIATR...)
str. 89

Jan Strzelecki
AMERYKAŃSKIE NIEPOKOJE
str. 92

Książka miesiąca

Jan Prokop
METAFIZYKA I RZECZY
str. 101

Wśród książek

LIRYKA WYOBRAŹNI UŁADZONEJ — *Arnold Słucki*
str. 108

ZDJĘCIE Z KOŁA? — *Jacek Trznadel*
str. 110

JESZCZE JEDNO ŚWIADECTWO — *Zbigniew Zielonka*
str. 113

SUMMA I ŻART — *Włodzimierz Maciąg*
str. 116

BANKRUCTWO IDEAŁU — *Tomasz Burek*
str. 119

POWIEŚĆ O NAIWNYM INSPEKTORZE KONTROLI — *Włodzimierz Maciąg*
str. 122

„PIEROŻEK DREWNIANY"... — CO TO JEST? — *Helena Zaworska*
str. 125

KSIĄŻĘ AFORYSTÓW — *Jan Józef Lipski*
str. 127

PAMIĘTNIK OSIWIAŁEJ PENSJONARKI — *Jan Wyka*
str. 129

„CZWARTAKAMI TEN PUŁK NAZYWANO..." — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 131

Na widnokręgu

Z PODRÓŻY — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 133

PRZEGLĄD PRASY — *Zdzisław Najder*
str. 134

FAULKNER O SOBIE SAMYM — przełożył *Rek*
str. 137

NADREALIZACJE — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 142

NOWA ZDRADA KLERKA — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 146

HUXLEY WERYFIKUJE — *Leszek Elektorowicz*
str. 149

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 152

Noty
str. 170

Książki nadesłane
str. 177

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Agrippa d'Aubigné

LES TRAGIQUES
(FRAGMENTY)

Jeżeli komu nie w smak moje są poema,
Że prócz krwi, klęsk i rzezi nic nadto w nich nie ma,
I tylko trucicielstwa, zdrady, nieprawości
I nic oprócz boleści i nic prócz wściekłości,
Odpowiem: Przyjacielu, nie szukaj w tym skazy,
Prawda mi bowiem takie dyktuje wyrazy.
Lepsi, myślisz, poeci, co w zmowie z Kupidem
Śpiewają grzechy własne, pawią się bezwstydem,
W głowie im tylko śmiechy, igraszki, miłostki
I młodość rozdrobniona na próżne błahostki?
Kiedy byłem szczęśliwy (szczęście miesza zmysły,
Śmieje się, choć nad głową miecze klęsk zawisły,
Zaprawdę jest obłędem; rozkosze wybiera
Gardząc zacnym pożytkiem; trądem mózg wyżera,
Nieczułe i szydliwe, miłujące siebie ,
Bardziej niźli kraj własny i braci w potrzebie),
O, wonczas i ja wiłem słówek wianki wonne
Czas cenny marnotrawiąc na uciechy płonne!
Dziś wiek inny, świat inny gorzkie frukta rodzi
A przeto stylem innym pisać mi się godzi.

. . . . . .

O Sarmaci bez króla! O zacni przybysze
Z kraju, który swym władcom twarde prawa pisze,
Wy, co w respekcie macie cnotliwe ustawy
Nie z bojaźni przed karą, ale z dobrej sławy,
Czyż obłęd podgolone wam głowy zepsował,
Żeście wzięli nierządcę, by rządy sprawował?
Ów tylko czyhał na to. Że źle mu się wiodło,
Tym skorzej uszlachetnić chciał personę podłą
Królewskim płaszczem waszym i schować przed światem
Mściwe czyny i spiski pokryte szkarłatem.
Gdybyście w samą porę przejrzeli do głębi

Niewieściucha, którego tajna niemoc gnębi,
Gdybyście nie słuchali z tak miłą ochotą
Zwodzicieli i chwalców kupionych za złoto,
Łotrów, co życie lube ratując od stryka,
Wniebogłosy sławili cnotę nikczemnika,
Kłamców, którzy mówili co dusza zapragnie,
Tchórza w śmiałka, tyrana zamieniając w jagnię,
By się go pozbyć wreszcie — byłbyż wśród was taki,
Co by chłystka chciał stroić w monarsze oznaki?
Gdybyście, do Paryża wjeżdżając w paradzie,
Tam zajrzeli, gdzie ogień pod stosy się kładzie,
I cudzoziemskich wozów turkot usłyszeli
Zamiast chwalby donośnej z usłużnych gardzieli,
Piękną byście naukę mieli z tej przestrogi:
Nie weźmiecie z Francyji nic oprócz pożogi
I choć trafunkiem hultaj rychło z tronu zbiegnie,
Tyle zdąży, że w prochu wasza siła legnie.
O gdybyście prawdziwych Francuzów słuchali
I pierwszeństwa w słuszności lekko nie dawali
Wymowie miodopłynnej, lecz patrzyli treści,
Nie byłby wam królował szubrawiec bez cześci,
Pohańbiciel praw waszych, łajdak z duszą gada,
Który Francyję dręczy i Francuzów zjada!
Nigdy już nie ujrzymy, żeby obce posły
Któregoś z książąt naszych na tron swój wyniosły.
Ten, któremu to szczęście samo weszło w ręce,
Jak umiał tak pokazał gałgaństwa książęce,
Krostawi są na gębie i dwakroć na duszy.
Tną, palą, a sumienie żadnego nie ruszy.
Szpetni ciałem; ich myśli dwakroć są plugawsze,
Z litości i rozumu wyzute na zawsze.

(Księga II, *Książęta)*

Ze straszną wieścią herold przybywa skrzydlaty,
Posłaniec śmierci wiecznej i zwiastun zatraty.
Kto skryje się przed Bogiem? Gdzie? Jakimi czary?
Biada wam, Kainowie, nie ujdziecie kary!
Choćbyście się wichrami po świecie rozwiali
Lub w pióra jutrzenkowe ramiona przybrali,
Lub skała wam otwarła kryjome pieczary,
Lub morze was połknęło, noc zmieniła w mary,
Choćbyście się odziali chmurą albo drzewem —
Nie umkniecie przed Bogiem ani jego gniewem!
Patrzcież lwy, pochodniami w potrzask nagonione,
Niedźwiedzie łańcuchami za nozdrza ciągnione,
Patrzcież wilcy w kagańcach jak natura cała,

Która od waszej złości dosyć wycierpiała
Hańby i poniewierki — wnosi oskarżenie:
Czemuście — spyta ogień — wdzięczne me płomienie,
Co miały tylko życiu służyć ku pomocy,
Pozamieniali w katów, pachołków przemocy?
Tu zerwie się powietrze z błyskawicą w oku
I prosząc na tyranów bożego wyroku
Zawoła: Bestie dzikie, z jakiej to przyczyny
Truliście mnie wyziewem moru i padliny?
Za czyją — spyta woda — jak nie waszą sprawą
Rzeki moje srebrzyste rozbłyskały krwawo?
Wielkim gniewem kamiennym będą góry grzmiały:
Czemuście swoich braci strącali ze skały?
Czemuście — rzekną drzewa — miast cieszyć się nami,
Na szubienice cięli lasy za lasami?
Natura piękna, żywa, poczęta bez skazy,
Rzuci spojrzeniem pełnym gniewu i odrazy
W stronę Ludu z Italii, i tych, co pierwszeństwa
Zazdroszczą mu w wyścigu zbrodni i szaleństwa
I pilnie naśladując haniebne przykłady:
Wiedzą już jak do wina sączyć zgubne jady,
Życie odbierać strawą, która życiu sprzyja,
Śmierć przebrać za kucharza, co karmiąc zabija.
Ziemia w szacie żałosnej, załamując dłonie
Opowie jak dziateczki duszono w jej łonie.
Jak była miejscem kaźni i pierwszą kołyską
Dla żywcem pogrzebanych a milszych nad wszystko.
Śmierć powie jak jej w żniwie walnie pomagano.
Życie — jak jego prawa sromotnie deptano.
Zbudzi się ze snu piekło; i oszczerców rzesza
Pozna urząd, co żadnych oszustw nie rozgrzesza.
Zostaną odczytane z otworzonej księgi
Szkaradne grzechy nasze i kłamne przysięgi.
Natenczas Bóg miłościw niektórych przygarnie
A resztę w czeluść spuści na wieczne męczarnie.

(Księga VII, *Sąd*)

Przełożyła
Wisława Szymborska

Maciej Słomczyński

SAM PRZECIW TEBOM

O zmarłych nie mówi już nikt w mieście.
Archilochos z Paros

Za ogniem był głos cichy i wolny. Daleko na równinie zaszczekał pies. Antoni dotknął suchego liścia. Armaty przestały strzelać, pozostawiając w głowie puste, ciężkie miejsce. Pies zaszczekał znowu, jeszcze dalej, jakby we wspomnieniu.

Skruszył liść palcami i spojrzał w górę. Karabiny maszynowe odezwały się daleko na lewo. To jest ta noc widziana z dna lasu. Wysoka polanka między koronami drzew, pośrodku czarny motyl czystej konstelacji. Niżej, ten człowiek mówi i mówi:

— Raz... dwa... trzy... próba.... próba.... raz... dwa... trzy... Małgorzata... Małgorzata.

Radiostacja pod dębem. Słowa pod cieniem srebra, uciekają jak koła na wodzie. Nocni, zmęczeni oficerowie biegną z kartkami przez wyprostowane wojskowe korytarze. Siwi radzą tam, gładko wygoleni, chociaż minęła północ. Boję się dzisiaj więcej niż wczoraj.

Echo gwiazd w trawie drgnęło. Znowu armaty. Słuchał z głową w hełmie, opartą o pień jarzębiny. Pod korzeniami drzewa ktoś łomotał tępo w ciężkie podziemne drzwi. Wpuśćcie. Co robią krety teraz? Zakopują się głębiej. Tam w dole jest cicho, usypiają w norach, między suchymi liśćmi. Nieżywe liście są zawsze cieplejsze niż żywe.

Głośna, zmęczona ciemność nad równiną otwiera i gasi czerwone, płaskie oczy. Dobrze, że to nie w nas. Ostrzeliwują szosę. Kiedy spałem? Zawsze w końcu usypiam. Dzisiaj już nie, za dwie godziny zaczynamy. Mam zimne ręce.

Armaty znowu przestały strzelać. Pozostały dwa karabiny maszynowe, bardzo daleko, prawie jak świerszcze. Cichy, wysoki głos trącanych strun, porcelanowe echo na otwartym widnokręgu, szepty metalu na szosie. Wojna nocą na wsi.

Świst w gałęziach jarzębiny. Coś opadło lekko, drgnął. Urwana gałązka. Szukają nas po omacku. Żeby mnie zabić. Być w półbutach, przypominać sobie to: miękkie głosy ołowiu w ciepłym, czarnym powietrzu. *Un petit concert d'anciens instruments français.* Gonić cię będzie chrzęst spadającego liścia.

Kto nie ma grobu, nakryty jest niebem. Łacina: wzmocnienie mocnych. Spojrzał w górę na gwiazdozbiór, spod którego opadła gałązka. Ono jest pode mną, niebo. Pierwszy raz je tak widzę. Wielkie, rozsądne oczy strachu.

— Czy masz matkę, sierżancie? — zapytał żołnierz w ciemności pod dębem.

— Mam — odpowiedział obojętnie sierżant w ciemności. — Jest bardzo dobra.

Matki. Gwiazdy. Nieduże rozmowy najświętsze, nieważne, bo nie o śmierci. Ojcowie są bliżej, zabijali innych ojców, mówili: tylko dziewczyny się boją, kto nie ma grobu, nakryty jest niebem. Ojciec siedzi w zamglonym fotelu pośrodku wspomnienia. Kilka kroków od niego są moje ubrania. Marynarka na jeden guzik, u krawca przed lustrem. Stare kazałem zapakować i w tym nowym szedłem po południu przez park, ja, książę popołudnia.

Spoza krawędzi lasu pociski świetlne pofrunęły łagodnie w stronę nieprzyjaciela. Rakieta urosła lekko i rozpuściła zielone włosy nad równiną. Dno zielonego morza. Rano będzie inne światło, wyjdę z tego lasu w stronę mostu na rzece. Most już wysadzili w powietrze. Armia przejdzie przez wodę. Mur płynący w poprzek. Kości będą rzucone: to tu, to tam. Trzeba się przeprawiać, nikt nie ma wątpliwości. A on siedział nocą przed namiotem i z rozpaczą mówił do brata: bo ja umrę w tej ziemi, ja nie przejdę za Jordan. Ale oni przeszli, niosąc nad głowami niemowlęta, jak my będziemy nieśli jutro broń. Uczyli mnie. Najpierw strzelałem do ludzi z tektury, głowa 10 punktów. Potem radości anonimu, koralik w dwuszeregu. Historia: pustynia przecięta rzekami.

— Małgorzata... Małgorzata... osiem... pięć... dwadzieścia dwa — powiedział las półgłosem. — Przechodzę na odbiór. — A potem, z innego miejsca, wyraźniej:

— Godzina druga. Zmiana czujek. Odmeldować się.

Druga. Coraz mniej czasu. Nie było go. Ktoś pierwszy pomyślał: zdążę, nie zdążę, nie mam już czasu. Słowa dla nekrologu: pan X nie ma już czasu. Czas ma już pana X. Nie. Zniknęli jeden drugiemu. Sekundniki idące na przegubach zabitych. Zdejmowałem, dziwne wrażenie, jak mały samolot wieczorem na okrągłym niebie. Wymyślił ten, który pierwszy zrozumiał, że umrze. Chciał coś zrobić i zrozumiał, że może nie zdążyć. Musiał żałować tego odkrycia, biedny ojciec klepsydry. Co ja zdążę zrobić? Nic. Jakiś ślad. Po co? Jakiś ślad. Wyciąć serduszko w korze tej jarzębiny. W środku moje imię. Nie mogę, jest ciemno. Może zdążę przed wyruszeniem? Zdążę, nie zdążę. Właśnie.

Czujki odchodzą na zmianę. Chrzęst opadłych gałązek. Zawsze odrastają nowe. Nam nigdy. Ale drzewa nie mają oczu. Niepotrzebne, bo nie mogą podejść ani uciec. Dlatego się nie boją, strach też niepotrzebny. Las stoi, to całe jego życie, żadnych pragnień. Mam oczy. Tam jest nasz dowódca, na samym skraju. Dwaj ludzie podchodzą do niego i meldują się. Ale nie widzę tego naprawdę. Gdybym wiedział, że to strusie, widziałbym strusie. Załatwili to za mnie dawno — bóg: nie widzę i wierzę; złudzenia: widzę i nie wierzę. Byłem wtedy małym chłopcem, wieczorem. Ogromne ruchy ćmy, chodnik za oknem falujący pod nieruchomą latarnią, ocean po zdmuchnięciu świecy.

Wyjrzał spoza jarzębiny. Cienie odchodziły. Długie szyje i małe główki. Wojna strusi. Chyba rysunkowy film. Śpiewają piosenkę. Sala gryzie cukierki i nuci razem z nimi:

Małgorzato Małgorzato
Osiem pięć dwadzieścia dwa

Potem bitwa, zostają z głowami w piasku. *Unhappy end,* dzieci pustoszeją, kino płacze. Pierwsza prawda o pracowitych pajączkach. Kiedyś zrozumiesz, chodź, gdzie masz rękawiczki? Stałem się bratem smoków, a towarzyszem strusiów młodych. Słowa z przeszłości, owiane miękkim dymem. Moje stare litery stoją z daleka, bezradne jak las.

Westchnąć, wzruszyć ramionami. Nie mogę. Intelekt, pług do odgarniania pozorów, teraz chce pomóc, zasypuje prawdę byle czym. Ale to się nie da wyłączyć. Tchórz umiera ciągle. Wszystkie rany, wszystko, tyle razy, ile razy widział śmierć. Jest cicho. Rano wyjdą pionki i konie przeciwko wieżom, których jeszcze nie widzę. A jeżeli to miasto nie ma wież? Wszystkie miasta mają wieże. Pług na kamieniu, odskakuje. Westchnąć to pogodzić się. Muszę przecież.

Polowy samochodzik blisko na szosie w lesie. Kroki na liściach. Idą tu. Nasz dowódca podchodzi do nich, wyprostowany cień. Rzymski kręgosłup, salut ręki, gilotyna w górę, w dół, ostra, dokładna. Potem to pomaga. Gdyby się zbuntował? Przygarbiony cień wyprostowanego oficera: mnie nie zmobilizowali. Rano rozstrzelany przy cieniach werbli, kikuty pałeczek owinięte szmatami.

Przystanęli wszyscy obok radiostacji. Głos w lesie, zachrypnięty jak kora.

— Żołnierze

On. Byłem z wami wszędzie. Wszyscy wstają. Wstanę. Gdzie broń? Tu. Hełm? Na głowie. Generał.

Schodzą się do ślepej latarki adiutanta. Rozkłada mapę na zwalonym pniu. Obrus, na którym jadają bitwy. Tam jest, po lewej stronie, bez płaszcza. Ludzie lubią go. Ja też. Nie, teraz nie. Strach nie ma przyjaciół. On trzyma ołówek.

Obstąpili go, zderzając się hełmami w ciemności jak rondle kuchenne, ożywione nocą w bajce, przyprowadzone fletem. Tłoczą się, ale zostawiają miejsce za jego plecami. Żeby nie przygnieść starych złotych skrzydeł.

— Musicie uderzenie najpierw sforsować rzeczkę wy przyślę czołgi wsparcie z powietrza wy musimy być tam w południe tam

Pokazuje ołówkiem, gdzie. Rzeczkę. Przez to robi się węższa. Mądry, zabija wyobraźnię. Szkoda, że wiem o tym. Nie będzie miłym, co niemiłe. Musimy. Szumcie, skrzydła. Mroki jak kolumny naokoło niego. On. Rzeczkę w południe chłopcy. Nie zna goryczy, bo mamy mundury. Dlatego mu nie umieramy, jednakowi jak metry. Ciągle widzi tych samych, sto owiec, liście, krople. Lepiej być baranem Megaryjczyka niż jego synem.

Jedną sławną dłonią wyjmuje papierosa, drugą zapałki. Tamci mogą zauważyć. Nie, bo adiutant zdejmuje kurtkę. On wchodzi w nią jak wiejski fotograf, głową naprzód. Przyjemny wyraz twarzy, miłym, co niemiłe. Pstryk. Prostuje się, patrzy na zegarek, przyświeca sobie ognikiem papierosa. Cichy połysk hełmów, bąble na czarnej wodzie. Za sto lat, jego zegarek z bitwy pod. Jak się to miasto nazywa? Na pluszu. Mała gablotka. Tabakiera Napoleona, korona Karola, włócznia Maurycego, luneta Nelsona. Słuchajcie mnie wyspy. Ale któryż dzielny mąż nie kocha siebie? Zygzaki. Pustynia przecięta cytatami.

Ten mnie zasypie: wielkie rzeczy zdobywa się prawie darmo, a największe nic nie kosztują. U ojca, książeczka złotych myśli. Kapią, stare wino wyciśnięte z mądrych, szarych kiści. Rzeczkę.

I tę mapę wymyślili spokojnie, 1 : 100.000. Świat w tej skali, bóg chyba też. Genezis sztabowców, maluteńki chaos na początku, iskierka nad ciemną kroplą. Potem wody wywiodły życie i wszystko wojsko. Potem potop: ptak strącił kroplę z listka, upadła, wsiąkła. Codziennie, tyle razy, patrzyłem, nie rozumiałem.

Kółeczka na patyczkach, to ten las. Może tu zostanę, nieznany pod kółeczkiem. Albo dalej, gdzie ta niebieska linia, rzeka podlegająca prawom, która płynie tak prosto, jak potrafi. Czerwona strzałka ołówkiem, potem półkole po drugiej stronie.

— Linia obronna na rzece wy przyczółek czołgi przełom ulicą potem

Strzałka przez miasto. Pójdą po niej, patrzą spod hełmów.

— potem plac muzeum park bunkry tory zadanie ważny węzeł kolejowy zaplecze zadusić wy przeciąć tam do wieczora chłopcy całe miasto Wasza. Niezawodna. Dywizja

Przetnie. On. Gordyjski węzeł kolejowy, żadnych zagadek. W sam środek środka. On kaznodzieja był kiedyś królem. Oto na dłoniach swoich wyrysowałem cię, miasto, mury twoje są zawsze przede mną. Tarany zasadzę przeciwko nim, a potłukę je młotami mymi. On. Lepiej być taranem Megaryjczyka. Zawsze. Poda także to miasto na spustoszenie i na świstanie. Amen. I uczyni niebo nad nimi jak żelazo. Amen. On.

Jasnowłosa z północnej wyspy. Moja matka. Posłuszny prawom, mój ojciec. Myśli o mnie spokojnie nad twardą biblią Lutra. Po włosku bałbym się chyba inaczej. Ukryty, niepewny w ciepłym cieniu oliwki. Zimny pot na oliwkowej skórze. Zapominałbym. Oni śmieją się potem, zaraz. Odrastają prędko. A tak, świat Pisma: owce, pustynie, pochody malutkich ludzi. Stary, sfałszowany obcy testament. Był kolorowy i bezładny. Nasz biały i dumny, spokojny katalog nieważnych cierpień. Z przeszłości jak z głębokiej wody, ojczyzna. Powolny koral, pokolenia umarłych, jedne na drugich, coraz bliżej. Sagi, stosy we mgle, skupiony porządek Dorów. Stworzyli nawet mój strach na podobieństwo swoje. Nieruchomi w zbrojach, na białych i czerwonych koniach, patrzą z chmur trójkątnymi oczami, na mnie: Abrahamie, Abrahamie. Widzimy ciebie. Obok stosu baran, który uwiązł w cierniu za rogi swoje, pierwsza ofiara drutów kolczastych. Lepiej być synem Abrahama niż jego baranem. Ojczyzna: umieranie za umarłych. Reszta będzie wieczorem, inaczej, przecież przeżyję.

Adiutant zwinął mapę błyskając trójkątnym okiem latarki. W porządku. Ale tamten za rzeką też się naradza, też ma złote skrzydła i wie, jak obronić miasto. Matka.

Zawrócił i położył się pod jarzębiną, na trawie, która była już mniej czarna.

Dlaczego o niej myślę? Wszyscy, po obu stronach rzeki. Czekaj, aż przejedzie ten samochód. Nie pij surowej, bo jesteś zgrzany. Weź dla swojej dziewczyny, bo mnie już niepotrzebne. W domu wszystko dobrze. Uważaj na siebie. Wtulić głowę w miękką suknię ciemności.

Szaro. W górze ostrożny, nieunikniony profil świtu. Motor samochodu w lesie. On odjeżdża, sam za plecami adiutanta. Twarz nieruchoma, jakby noc

była podwładnym. A pod twarzą wątpi: może za mało? Za frontem śpią rezerwy. Uderza palcem w plecy tamtego. Postanowił. Wstaną.

Ludzie wstaną. Guziki. Sznurowadła zaspanymi palcami. Podchodzą do czołgów, ściągają płachty z luf owiniętych jak róże na zimę. Brezent, sucha skóra starego węża, noc bez rosy. Kierowcy wejdą pierwsi, zapalą tarcze zegarów. Blady połysk na dźwigniach, zapach spalin w żelazie. Milczą, myślą, wszyscy to samo. Potem się umiera. To, co słychać, kiedy woda wolno płynie po kamieniach. Ludzkie. Nie było dzisiaj księżyca. Słońce umarłych. Będzie dzień i ruszą esami jak konie, żeby się nie dać schwytać na lasso. Pięciu rycerzy w jednym pancerzu na kółkach. Pomiędzy nimi, my z naszym wrzaskiem. Wjadą do miasta, trojańskie konie szachowe. Ptak strąci kroplę. Potem ktoś powie, że tego miasta wcale nie było. Ludzkie.

Tym mniejszym ostrzem, bo jarzębina jest miękka. Nie tak głęboko, jest żywa. Po śmierci będzie drewniana. Ale trzeba zostawić ślad. Wyryte na wiosłach, niesione po ciepłym morzu, wołanie. Delfiny patrzą i rozumieją: rozpacz jest matką literatury.

Też dlatego, że się boję. Przecież zaczęli inaczej, w kamieniu, żeby powiedzieć do tych, których jeszcze nie było. Ja król kaznodzieja byłem kiedyś. Bas granitu. Marmur: biały sopran chóru wolnych dziewczyn. Narysowałem ludy u moich kolan, nisko upokorzone. Wiedziałem, że prawda to tylko to, co zostanie zapisane. Wykułem przeszłość w diorycie według moich potrzeb. Gładki, zielony kamień. To, co się widzi w nieruchomej wodzie. Zamyślone lustra. Zostanę z wami, portret dioryta Graya.

Ale inni wiedzą, rozbijają umarłych królów, strącają tablice, przeszłość się zmienia, kamienie wołać nie będą.

Natnę głębiej. Trzeba wstać. Dlaczego, przecież można nad samą ziemią. Nikt nie zobaczy. Po co? Tu, gładka kora. Zaraz będzie widać świat. Serce, w środku dwie litery. Czołgi na szosie. Zaczyna się mała mgła i niesie dźwięk. Tamci za rzeką też słyszą, żelazne szmery. Stanęły. Teraz ciszej, bo wjechał na miękkie podłoże, drugi, trzeci, reszta. Są w lesie, skręcają tu. Już niedługo. Drzewa, coraz więcej, powalane nocą jak atramentem. Szaro.

Idą, dowódca i jeszcze ktoś. Rozmawiają z sierżantem. Tamten nie ma broni. Okrągła odznaka na ramieniu, korespondent frontowy. Donosi z. Sierżant śmieje się, macha ręką, tamten zapisuje w notesie. Gdyby podszedł do mnie? Powiedzieć mu wszystko. Co przekazać rodzinie? Strach. Nie, nic więcej. A do gazety? Nic. Matka przeczytałaby. Wie, że jestem na dużej wojnie, zrozumie, że w małym lesie. Dowie się, że zabijają. Życzenia? W poprzednim mieście była stara kobieta, miała sparaliżowane nogi. Siedziała w łóżku i jadła mieloną kawę łyżeczką. Nie mogła zaparzyć, bo dom się palił i wszyscy uciekli. Wyniosłem ją z domu i posadziłem na ziemi, prywatnie. Nogi miała wyschnięte, jak z bibuły. Bose, leciutkie kotwice. Siedziała w kapuście i robiła małe bezradne ruchy. Szeptała, odszedłem. Potem rzucałem granatami do jakiejś piwnicy. Skaleczyłem się zawleczką w palec. Wieczorem miasto było daleko. Palec pulsował jak ból głowy. Myślałem: miasto palec. Nic więcej. My ją niesiemy ze sobą: wojnę. Oszczędzamy szpitale, zabijamy najzdrowszych. Potem odchodzimy. Tam mija to, wymiatają szkło, zakopują tych ludzi. Powtarzamy gdzie indziej, jak wieczną katastrofę kolejową. Zderzenie, huk, powinna być ogromna konsekwencja zaraz, rozpacz wszystkich, zdumienie. Nie

ma. Znowu zderzenie. Znowu zderzenie. Wstać, zdążyć do następnego. Na wylot, obcych. Nie przeszukiwać, bo robią się prywatni. Zabić cesarzowi, co cesarskie. Nic więcej. Życie to zabijanie. Ale one śpiewają przez całe życie, ptaki. Podskakują na dwóch nogach na raz. Kiedy byłem mały, chciałem tak samo, ale pięty bolą. Żołnierz nie jest prawdziwy w człowieku. Fortepian, miło za szybą, pożycz od nich sześć talerzy na wieczór, niedziela. Nie pomyślę wtedy: ewolucja to zabijanie w zmienionych warunkach. Rozumie pan? Nie. Ale pan jest tutaj kim innym. Może pan być zabity, ale pan nie ma broni. Być tu bez broni jak sarna. Melancholijna męskość. Mała rozkosz, jak piosenka.

Co by odpowiedział?

Podaje rękę sierżantowi. Dowódca patrzy na mnie. Wiedziałem przecież. Pokazuje mnie. Moje medale. Tamten chce zobaczyć najdzielniejszego. Tak, ja, idą tu. Wstanę. Nie. Schować scyzoryk. Dlaczego? Schować. Co jeszcze? Spokojne, szare oczy? Mam szare, niespokojne. Uśmiech, tak. Pokazał mnie i odchodzi, na szczęście. Tamten sam. Wyciąga rękę. Podać mocno.

Tak. Dzień dobry. Jak będzie? Bywało trudniej. Kogo? Pozdrowić ojca i matkę. Narzeczoną? Nie mam jeszcze. Kiedy wrócę, no pewnie. Żołnierzowi niepotrzebna. Co? Kto by tego nie lubił, ha, ha. Tak, medalem w obliczu wroga i kawalerem męstwa na wstędze chwały, dwa razy z włóczniami czwartego stopnia. Odesłałem do domu. Ojciec, niech się cieszy. Stary wiarus. Sam by poszedł, ale kontuzjowany na poprzedniej. Tak, wieczorem tam będziemy, trzymam zakład. Nie pierwszyzna nam. Potańcujemy z nimi. Tak, nazywam się. Urodziłem się tam, to moje rodzinne miasto. Nie ma takiego drugiego. Tęsknię, ale służba nie drużba. Tak, dziękuję. Do zobaczenia, za tą rzeczką. Ho, ho, no pewnie, zawsze uszy do góry. Nawzajem.

Wszystko. Poszedł, usiadł pod dębem, notuje. Z naszymi chłopcami przed szturmem na. Smagli marsowi o świcie, pióro pisze. Nic więcej. Zastanawia się, pewnie nad metaforą. Radosna chorągiew odwagi. Teraz o mnie: skromne, jasne oczy, pozdrówcie rodziców sędziwych, progi, na sercu w woreczku, relikwie, wrócę, im ucałuję. Pisze prędko, spokojnie.

Trzeba było mu powiedzieć. Nie ma niczego prawdziwego poza moim mózgiem. Kula, która mnie trafi, zabije świat. Ja też, ich, z całym ich światem. Mundocyda. Wymyśliłem słowo. Jak gramatyka Clausewitza. To serduszko.

Pierwsza litera w korze. Między drzewami góry. Za nimi różanopalca, senna, nakryta niebem, wolno wyciąga palce spod kołdry. Miasto już jest: dwa pożary na prawo, małe jak dla dzieci. I wieże. Ostre, zatemperowane kościoły, można nimi pisać na niebie. Dalej, daleko szczyty, też senne, jakie neutralne.

Pocisk nad lasem, daleko. Drugi, bliżej. Zaraz początek. Ten w radiowozie krzyczy.

Małgorzata Małgorzata czterdzieści piętnaście!

Szyfr. Książka dla jednego, nikt inny nie wie. Tylko ty i ja, Patroklesie. Małgorzata siedem siedem siedem siedem: obetnę moje długie włosy. Sto: i rzucę na twój stos. Jeden: kocham. Dwa: ciebie. Trzy: całuję. Cztery pięć pięć: twoje ramiona.

Patroklesie jestem w lesie.

Znowu leci. Bliżej. W lesie. Już widno. Widziałem te góry wczoraj wieczorem, czerwone. Teraz są szare. I walczyli u stóp różnobarwnych gór. Co się dzieje ze mną ze mną ze mną ze mną? Znowu, jeszcze bliżej. Trzask jakiegoś drzewa. Zaczyna się. Nie bać się, myśleć prędko.

Podsunął się na dłoniach i kolanach ku ostatniemu drzewu. Wysoko. Bombowiec? Nie, orzeł. Sam, spokojny, porusza się, nieruchomy. Duża, różowa chmura daleko. Niżej rzeka w zagłębieniu. Sterty żyta jak małe namioty. Blisko gałązka krzewu: w lewo i nieruchomość, w lewo i nieruchomość. Ptaki, snopy, jarzębina i mały wiatr. Miękkie palce powietrza. A który umrze w polu, zjedzą ptaki powietrzne. Śliczne słowa, jak wyspy. Teatry mew tańczących, piersi oceanu. O ziemio, ziemio, ziemio. Rzeki niech klaskają rękoma. Zachwyciły mnie sidła śmierci. Nie.

Pocisk bliżej. Tylko spokojnie: Po-cisk bli-żej. Myślę równo. Drugi, trzeci, rów-no. Zasłonić oczy. Blisko. Bolą mnie uszy. Huk. Drzewo leci. On. Na niego. Prędzej. Podnosi ręce, trzyma notes. Korona dębu leci, na niego. Zamknąć. Już. Oczy.

Trzask. Nie krzyczy. Otworzyć. Pień, gałęzie, gdzie on jest?

Odsuwają, jest. Sierżant nachyla się. Znowu. Przeniosło wysoko, po czubkach drzew. Tam wybuch, już. Sierżant klęka, patrzy, macha ręką. Gotów. Uszy do góry mówił. Za dwa tygodnie opadną, odpadną, miękkie, ziemia zjada. Znowu

Daleko. To dobrze. Ktoś krzyczy daleko. Wysoki głos bez słów, chyba nerki. Każdy organ inaczej. Sanitariusze poznają po krzyku, w co. Muzyka anatomii. Wstać? Nie. Wstanę. Po co? Zobaczyć go.

Szelest. Upaść, karabiny maszynowe, Po co to robią? Wszystko idzie górą stamtąd, bez sensu. Trudno nawet w las trafić. Potem będzie łatwiej, przyjdziemy. Wybuch. Drugi. Trzaski gdzieś. Do niego, prędko. Bezpiecznie blisko zabitego. Przesąd. Jakby śmierć odpychała śmierć. Na pewno przyciąga życie. Nie wstawać. Czołgać się. Już. Położę się przy nim.

Dlaczego ma taką twarz? Jak kobieta. To krew na ustach. Jasna szminka jak clown. Lifar, Patroklesie. Znowu przenoszą. Tu na skraju najlepiej. Biją w las, trochę głębiej. Tu najbezpieczniej. Nie dla niego. Usta, jak czerwony anemon. Prędko rośnie, rozlewa się. Zbierałem dla ciebie. Zamknąć oczy, czekać. Blisko, duży kaliber. Zbierałem zbierałem rałem czerwone anemony tak tak na ruinach tak Koryntu. Tak tak tyle tyle zapłaciłem za pocztówkę pocztówkę. Gdzie? Prędko. Gdzie jeszcze? Byłem prędzej pod piramidą tak Cheopsa tak raz dwa trzy cztery pięć teraz blisko sześć sześć siedem osiem. Gorące powietrze. Piramidas ma ośle uszy duszy duszy. Teraz cicho. Nic. Znowu blisko. Prędzej, równo: potem szedłem drogą przez wieś dobrze pod kolumnami była jakaś wycieczka dobrze Korynt wycieczka tak tak motyl trzepocze mu nad ustami wycieczka. Nie usiądzie, nie piją krwi. Usiadł. Wyciąga nogi, lepią się, zaczepił. Skrzydłem. Zaczepił skrzydłem. Bagno. Teraz! Dlaczego zamykam oczy? W sam skraj, wysoko. Najpierw piasek, potem trawa, teraz opada, opada. On żyje jeszcze, ten motyl. Krew już krzepnie. Jak lawa. Utknął, walczy, schodzi na brodę. Pięć już puściło, szósta nie. Pomóc? Za skrzydła? Nie. Puszek się ściera i umierają. Też matka. Wyszła szósta noga. Siedzi, otwiera się i zamyka, jakby oddychał. Mała książeczka, poleciał. Znowu

Daleko. Wrócić pod drzewo, do siebie. Nie skończyłem. Teraz blisko. Jak jaskółka, to był odłamek. Korona tego dębu, który go zabił, równo odcięta. Słoje, co roku jeden nowy. Dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, czterdzieści, mniej więcej. Tyle, co on, mniej więcej. Pierwszy gwizdek. Wrócić pod jarzębinę. Mniej więcej. Może zdążę? Nie podrywać się. Nie. Już. Broń sprawdzić. Zjeść coś. Kiedy później? Dwie gałązki pod siatkę hełmu. Podobny do krajobrazu. Inni też. Serduszko, prędko, litery. Suchary? Nie, czekolada. Lepka. Motyl. Już widno. Pistolet maszynowy mój tak magazyn tak w lufie tak gwizdek tak tak ręka dowódcy tak pokazuje równinę. Wybuch tam. Czołg na pełnych obrotach z tyłu blisko, łopatka tak sprawdzić czy łatwo wychodzi tak.

On wstaje, biegnie, drugi, trzeci, ja.

Biegł. Potem obejrzał się, leżąc płasko przy ciepłej ziemi. Mali ludzie wybiegali z lasu, padali, podrywali się.

Nad nim przeleciał pocisk i wybuchł na skraju równiny. Jarzębina, drzewo między drzewami, upadła.

Spotkał ich owego dnia po raz pierwszy, chociaż już przedtem widywał ich kilkakrotnie z dużej odległości, spokojnych, posuwających się wolniej niż inne zwierzęta i rzucających wysoki, widoczny z dala cień.

Aż do owego dnia nie oddalał się bardzo od swej górskiej siedziby. Był młody, samotny, rósł ciągle i dopiero niedawno rozpoczął dojrzałe życie. Tego ranka jadł wcześnie. Znalazł dużego, rannego ptaka, na wpół roztrzaskanego o skały podczas wczorajszej burzy.

Słońce grzało mocno. Ciepłe powietrze rosło szerokimi kolumnami, odchodząc od ziemi. Może to właśnie było przyczyną jego podróży, gdyż ciepły prąd wyniósł go w paru szerokich spiralach wysoko ponad szczyty, nie zmuszając do żadnego ruchu ani najmniejszego wysiłku.

Przed nim, widoczne poza półkolistą wystrzępioną ścianą skalnych wierzchołków, opadały luźnymi falami szerokie wzgórza, porośnięte ciemnym, wysokim lasem. Dalej był świat, którego nie znał, gładki, nizinny, nieskończony i obcy, z rzeką prawie niewidzialną w obramowaniu wysokich brzegów i migotliwej mgły słonecznej. Poranny wiatr pochylał w tamtym kierunku wstępujące, rozedrgane powietrze.

Położył się nieruchomo na sprężystych pasmach tego wiatru i miękkim ślizgowym lotem przemknął nad szczytami. Pośród cichego szmeru powietrza w lotkach, usłyszał głęboko pod sobą ostry, daleki świst. Jak kupka trąconych kamieni szara rodzina świstaków przekoziołkowała w dół skalnego urwiska i zniknęła w szczelinach głazów. Był syty, spokojny i nie polował w tej chwili, ale widział świstaki, bo dostrzegał każdy ruch w podwójnym zasięgu swych żółtych oczu. Znajdował się już ponad lasem, wysoko nad ziemią, opadając wraz z nią, coraz niżej. Na polance zobaczył sarnę, która uniosła głowę i wbiegła pod drzewa.

Ponad lasem powietrze nie było tak rozgrzane, zatoczył szerokie koło, nabierając wysokości. Potem nadeszły pola. Na jednym zobaczył szybkie myszy i zbliżającego się do nich bruzdą węża. Jad tego węża był dla niego śmiertelny, więc nikt z jego gatunku nie atakował nigdy takiego węża, nawet widząc go po raz pierwszy.

Tu była granica poznanego dotąd świata. Stała tam siedziba człowieka, którego widział już parę razy. Kiedyś znalazł się nad nią i poczuł zapach dymu, który wywołał w nim niepokój. Zawrócił wtedy ku górom. Ale był wówczas o wiele młodszy i mniejszy. Dzieci tego człowieka były niewielkie i bardzo powolne. Jedno z nich mógł raz pochwycić, kiedy szło pod nim samotnie przez pole. Ale nie zrobił tego. Ominął je tak, jak teraz węża, ale odczuwał to nieco inaczej. Gatunek nie przekazał mu przestrogi, lecz niepewność.

Teraz nie poczuł dymu i nie zobaczył nikogo. Okrążył siedzibę szerokim łukiem. Potem zawrócił i zatoczył duże koło, patrząc w dół. Białe kury schroniły się pod ścianę domu. Przeleciał nad nimi powoli, potem uniósł się jeszcze wyżej. Widziany z dołu, byłby nieomal niczym na niebie.

Dalej stało pośród pól samotne drzewo, ogołocone z liści. W rozwidleniu martwych konarów zobaczył czatującego myszołowa. Myszołów trzymał pod nogą wiotkie ciało kreta o czerwonej, rozbitej dziobem na miazgę głowie.

Nienawidził każdego myszołowa. Z ogromnej odległości, jaka ich jeszcze dzieliła, zauważył, że myszołów uniósł głowę, Zbliżył się do drzewa, zniżając się miękko, spokojny, napięty. Myszołów nie drgnął. Siedział w ostrych, widlastych, nagich gałęziach, bezpieczny.

Zatrzymał się wysoko nad drzewem, a potem minął je i poczuł zapach dymu o wiele ostrzej niż kiedykolwiek.

Pośrodku równiny, nad rzeką, było ich miasto, skała o wielu ostrych i tępych wierzchołkach, wyżłobiona rozpadlinami, w których przesuwali się wolno, różnobarwni, głośni. Dym unosił się z wielu otworów skały, wąskimi, niebieskimi smugami.

Natychmiast oddalił się okrążając miasto i patrząc na nie. Znalazł się nad rzeką, za którą była szeroka równina, unosząca się łagodnie w kierunku lasu, jaśniejszego i gęstszego niż górski las, który znał. Dym ciągle jeszcze utrzymywał się w powietrzu, ale nie tak wyraźnie. Głosy miasta przycichły.

W płytkiej, przeźroczystej rzece dostrzegł ryby, duże i powolne, przesuwające się ponad falistym ruchem wodorostów.

Zatoczył koło nad równiną, obracając słońcem zwolna wokół siebie i mając blisko pod sobą ziemię, wirującą miękko. Patrzył, ciekawy, uważny. Wiedział nawet, że na dalekim drzewie za miastem nie ma już myszołowa, który robiąc potężnie skrzydłami odleciał nisko nad łąką ku zagajnikowi otaczającemu wielkie liściaste drzewo.

W tej samej chwili poczuł głód, ostry i gwałtowny. Musiał jeść dużo, a pragnienie pokarmu obejmowało go nagle, zmuszając od razu do polowania. Na skraju równiny, za rzeką, nadal lecąc w kierunku lasu, był teraz nad obcym obszarem, sam, nagle głodny.

Gdy zbliżał się, one nieruchomiały zawsze albo próbowały niknąć w cieniu. To była ich obrona, ów bezruch, który nie wpada w oko obejmujące wielką przestrzeń.

Przyspieszył, zataczając szerokie ósemki, i patrzył na sunącą w dole trawę, spokojną i pustą. Ruch z boku, dostrzeżony kątem oka, zatrzymał go w miejscu. Pies wybiegł z lasu na równinę i przystanął.

Na wielkich, szarych skrzydłach ważył się, on także nieomal nieruchomy, patrząc. Wiedział o psie wszystko, chociaż nigdy dotąd nie spotkał psa. Wiedział, że będzie próbował odwrócić się na grzbiet i kąsać. Wiedział też, że

wbije w grzbiet psa szpony i będzie bił skrzydłami, podrywając go, aby nie mógł tego zrobić. Między krótkimi uszami była przestrzeń, którą musi rozbić dziobem. Poczuł wściekłość i nienawiść do psa. Poprzedzały one każdy atak i gasły zaraz później.

Pies zaczął znowu biec, potem przystanął, zobaczył go i znieruchomiał. Obejrzał się na las i podkulił ogon.

Lęk ofiary wzbudzał w nim zawsze jeszcze większą wściekłość, która przyspieszała działanie. Bokiem, lekko, zsunął się po linii powietrznej, nabierając szybkości, jak gdyby wciąż jeszcze chciał stać nieruchomo w powietrzu, a był znoszony wiatrem na miejsce, na którym się musiał znaleźć. Patrzył na psa, ale równocześnie dostrzegł coś dużego przesuwającego się pod koronami lasu i zrobił krótki ruch końcem jednego ze skrzydeł. Lotki obróciły się skośnie, odepchnęły powietrze i znieruchomiał znowu. Przelatywał nisko nad szczytami pierwszych drzew, nieomal nad psem, kiedy wyjechali z lasu.

Było ich dwóch, na koniach. Zatoczył małe koło, spokojny już i nie wpatrzony w psa. Poza niepewnością wzbudzali w nim ciekawość. Usłyszał ciche szczeknięcie. Równocześnie, wzbijając się, zobaczył lisa na małej polance w głębi lasu. Przypatrując mu się, patrzył na tamtych w dole. Stali na koniach i zadarli ku niemu głowy. Widział ich wpatrzone w niego oczy i kaftany koloru krwi. Usłyszał ciche, spokojne głosy, a potem jeden z nich zrobił szybki ruch.

To go nie zaniepokoiło. Nie byli stworzeniami powietrza. Zatoczył wielkie koło. Lisa już nie było. Niesiony miękką falą łagodnego podmuchu, spłynął aż nad rzekę i zawrócił na szeroko rozpiętych skrzydłach, patrząc na nich.

Nawet on zaledwie ją dostrzegł, tak szybko urosła, zbliżyła się i furknęła obok niego, zanim zdążył zrozumieć, że jest ona czymś, co oderwało się od nich ku niemu. Świst jej ucichł w górze, potem zwolniła i nieomal stanęła w powietrzu, długa, cienka, zakończona wirującymi piórami. Zatoczyła ostry łuk i opadła wolno na równinę. Jeden z ludzi ruszył ku niej na koniu, ale pies wyprzedził go, chwycił ją w pysk i odniósł stojącym.

Był teraz daleko, widział ich, gdy jechali powoli ku najpłytszemu miejscu rzeki. Dalej było ich miasto, po drugiej stronie wody. Poszybował ku górom.

Po drodze zobaczył na skałkach w lesie ciemnego, błyszczącego padalca. Opuścił się nisko i w przelocie porwał go trzema palcami jednej nogi, wbijając tylny, czwarty w środek gibkiego ciała. Żywego, wijącego się, niósł go spokojnie w powietrzu.

Potem opadł lekko na występ skalny niedaleko swej siedziby i przeciął padalca na pół ostrymi krawędziami górnej części dzioba. Zjadł go całego, odszarpując drgające kawałki od przytrzymywanych pod nogą obu krwawiących części. Później usiadł nieruchomo, poruszając tylko niedostrzegalnie głową, szary jak skała, żółtooki, spoglądający w głąb górskiej kotliny i pełen niepokoju, chociaż nie pamiętał już tej równiny i tego zdarzenia tak, jak pamiętałby je człowiek.

To było jego pierwsze spotkanie z nimi, gdy był jeszcze bardzo młody.

Leżąc płasko w trawie, osłonięci małymi, półkolistymi kopczykami wykopanej łopatkami ziemi, czekali, już niedaleko rzeki. Obok Antoniego czołg

palił się powoli, pośrodku wschodzącego słońca. Na las i środek równiny leciały pociski. Tu było ciszej, nad głową szeleściło powietrze podziurawione długimi smugami karabinów maszynowych. Atak utknął w ogniu prowadzonym z domów nadrzecznego bulwaru.

Wyjrzał i ukrył głowę. Stare domy, patrzące malowanymi twarzami w rzekę. Pokolenie za pokoleniem, hełmy, aksamitne czapki, szerokie kapelusze z piórami, potem meloniki, cylindry, teraz znowu hełmy i koniec. Palą się. W wodzie wysoki plusk artyleryjskich wybuchów, żółta, spiętrzona piana i odbite płomienie pożarów. Łagodny głos karabinów maszynowych. Spojrzał w górę. Wysoko nad równiną krążył orzeł.

Przymknął oczy. Nagła senność, pośrodku tego wszystkiego. Uniósł z wysiłkiem powieki stare, ciężkie i zardzewiałe jak wieka kufrów na zakurzonym strychu. Ktoś za nim poderwał się, chcąc podbiec bliżej.

Zobaczył rozwidlony, czerwony blask, który zatrzepotał pod nogą biegnącego. Człowiek uniósł się z rozkrzyżowanymi rękami. Stało się z nim coś nieokreślonego, jak z pękającą bańką mydlaną. Ziemia opadła. Żołnierz, który nadepnął na minę, leżał podarty i zmiętoszony.

Orzeł przesunął się nad rzekę. Był tak wysoko, że zmęczone, załzawione oczy gubiły go i odnajdywały jak za szybą zmywaną ciepłym deszczem. Krążył teraz nad mostem, który leżał między brzegami z pękniętym grzbietem, na wpół zatopiony w mule. Armaty łomotały po umierających domach nadbrzeża. Czołgi gryzły szybkim ogniem to, co stało nienaruszone, przesuwając się i zawracając. Jestem sto metrów od wody, obrona słabnie. Zaraz nas poderwą. Tam przy czołgach z tyłu są małe gumowe łodzie, zwinięte, przyczepione do butelek ze sprężonym powietrzem. Po trzech w każdej. Potem będziemy zdobywali domy, jeżeli przepłynę. Ten orzeł zawraca. Świst, zaczynają nas ostrzeliwać. Czy to możliwe, że mi się spać chce? Możliwe. Krąży daleko, duży, szary ptak.

Kiedy spotkał ich po raz drugi w tym samym miejscu nad równiną, przyczyny, dla których się tam znalazł, były inne. Działo się to w okresie, kiedy żył tylko dla polowania. Co prawda, znał coś w rodzaju bezinteresownej rozrywki. Były to może nawet początki zadowolenia, wynikającego ze świadomości rytmu, gdy krążył wysoko i utrzymywał równe koliste linie, unoszony nieruchomo wiatrem. Ale teraz to minęło. Od rana do nocy szukał mięsa.

Niedawno towarzyszka jego straciła prawie wszystkie pióra na brzuchu i ułożyła je na dnie gniazda. Potem zniosła dwa duże jaja i siedząc na nich ogrzewała je tym łatwiej, że piór było mniej pomiędzy jej ciałem a nimi. On także stracił trochę piór i wysiadywał jaja, kiedy odlatywała na krótko. Ale teraz z jaj wykluły się dwa małe, nagie stworzenia i od tej chwili żył prawie bez przerwy w powietrzu. Powracał, dźwigając jak najwięcej jedzenia, a jeżeli było go mało, odlatywał znowu. W nocy czuwał, słysząc lekki pisk małych, ukrytych pod oboma skrzydłami matki. Nie było dla niego miejsca w gnieździe, więc siedział nastroszony w szczelinie skalnej, nieco nad nimi, czujny, wsłuchany w noc. Przed świtem odlatywał. Wschód słońca zastawał go już nad nizinami. Nie polował teraz prawie wcale w obrębie gór. Szukał tłustych, ciężkich, miękkich zwierząt w dole.

Kiedy był jeszcze nad kamienną kotliną, mignął mu w dole biały grzbiet gołębia skalnego, przekreślony dwiema ciemnymi kreskami. Zawrócił, ale gołąb zniknął tak szybko i nisko, że nie zdążył odprowadzić go nawet wzrokiem.

Dalej był las, pusty i cichy. Nie dostrzegł w nim niczego. Ale chociaż chciał jak najszybciej powrócić, nie przyspieszył swojej kolistej wędrówki. Posiadał monotonną cierpliwość prawie w tym samym stopniu, co pająk. Schodził w niziny.

Zobaczył z daleka stado owiec na zboczu pagórka i dał się ponieść wiatrowi w ich kierunku. Jedna, zagubiona, była po drugiej stronie szczytu wzgórza, niewidzialna dla dwóch ludzi z kijami i obu wielkich, białych psów, które poznał już dobrze. Ruszył w dół, skośnie, jak zawsze. Psy zobaczyły go, owce także.

Zaczęła biec w górę, wyrzucając szybko obie przednie nogi równocześnie, w okropnym, powolnym pośpiechu. Usłyszał jej rozpaczliwy bek. Był już nisko, stado zniknęło mu za grzbietem pagórka. Przyspieszył jeszcze, złożywszy skrzydła węziej, smukły jak pocisk, świszcząc w powietrzu.

Ale psy ukazały się wysoko i zaczęły zbiegać w dół. Odpłynął w górę, spokojny, cichy, dalej. Po drugiej stronie dostrzegł zbite ciasno stado o uniesionych głowach. Dwaj ludzie, którzy biegli w stronę grzbietu wzgórza, zatrzymali się i krzyczeli, wymachując w jego stronę kijami. Zobaczył także swój cień o długich, wąskich skrzydłach, przesuwający się zwolna po stadzie. Potem cień zanurkował szybko w dół i zmalał, a on sam wzbił się wysoko i równym, nieruchomym lotem poszedł w doliny, patrząc.

Minął miasto w niewielkiej odległości i znalazł się nad równiną leżącą pomiędzy rzeką a lasem, w którym były duże, potrzebne mu zwierzęta. Na dalekiej polance zobaczył dwa szybkie, goniące się kształty, potem trzy i cztery. Zachowywały się tak swobodnie, jakby nic im nie groziło. Poszybował wolno w tamtą stronę. Z dala dostrzegł dwoje wielkich, ciemnych zwierząt, poruszających się powoli wokół tych mniejszych. Zawrócił. Nie atakował dzieci dzika, jeżeli rodzice byli blisko. Prawie zawsze byli blisko.

Potem zobaczył na dużej, odległej polanie młodą sarnę. Nienawidził jej. Ważył się przez chwilę, a potem zatoczył szeroki łuk, żeby uderzyć na nią od strony słońca.

Był nad równiną. Poruszył lotkami. Zmniejszył powierzchnię ich oporu, żeby od razu nabrać ogromnej, koniecznej szybkości.

W tej samej chwili usłyszał ruch w lesie. Było ich wielu. Mimowolnie, nie tracąc sarny z oczu, dźwignął się w górę i odleciał nieco w bok, patrząc.

Wybiegali spomiędzy drzew pieszo i na koniach, powiewając nad sobą osadzonymi na kijach płachtami, które zmusiły go do wzbicia się jeszcze wyżej. Słyszał wyraźnie ich krzyk, bezładny, pomieszany z innymi odgłosami, gwałtownymi i tępymi, niepodobnymi do głosu jakiegokolwiek zwierzęcia. Było to bicie w bębny. Przodem pędziły konie białe i czerwone, a na nich ludzie w błyszczących, migotliwych zbrojach, które w słońcu odbijały blask jak woda. Było ich bardzo wielu. Nowi wybiegali z lasu.

Nad miastem odezwał się dzwon. Słyszał go już kiedyś z daleka. W ciche letnie wieczory powolny głos tego dzwonu dobiegał czasem do jego górskiej kotliny cicho jak szmer. Ale teraz dzwon bił szybko. Zobaczył, że z otworu

miasta wybiegają nad rzekę inni ludzie, także pod powiewającymi płachtami, trzymając w rękach podobne kije o błyszczących ostrzach.

Ci, którzy wyjechali na koniach z lasu, zbliżali się już do rzeki, wrzeszcząc, poganiając konie i wymachując tym, co trzymali w rękach. Za nimi tłukło się bicie bębnów i biegli piesi.

Pierwsze konie, nie zatrzymując się, skoczyły do wody. Ludzie stojący na drugim brzegu wypuścili przeciwko nim masę strzał, takich samych, jak ta, która ominęła go kiedyś. Ale za konnymi dobiegali już do rzeki piesi i też wypuścili z brzegu strzały, a potem zaczęli wchodzić do wody, niosąc nad głowami słomiane maty, osłaniające od pocisków. Świst strzał słyszał wyraźnie obok kwiku rannych koni, wrzasku ludzi i dziwnych dźwięków, których nie znał, a które były głosami trąb.

Na dnie rzeki, w płytkiej, zmąconej wodzie, zobaczył ludzi, leżących w błyszczących zbrojach między wodorostami. Leżeli i nie poruszali się. Nie było ich tam przedtem. Ryby zniknęły.

Dzwon w mieście bił dalej, szybko i bez przerwy. Ludzie walczyli już ze sobą na drugim brzegu. Słyszał szczęk uderzeń w żelazo. Wiedział, że to walka, bo znał krzyk umierających zwierząt. Ludzie i konie krzyczeli tak samo, umierając.

W ciągu całego tego czasu widział daleką polankę, a na niej nieruchomą sarnę, która stała, nadsłuchując dalekich odgłosów walki. Nienawiść do niej, przytłumiona na chwilę widokiem w dole, znowu powróciła.

Wysoko nad głowami malutkich ludzi obrócił się nieznacznie na szeroko rozpiętych skrzydłach, mignął nad rzeką słysząc świst powietrza rosnący w piórach, czując wicher na dziobie, nie wiedząc o tym, wpatrzony żółtymi, gorącymi oczami w sarnę, która zobaczyła go dopiero wtedy, kiedy wybuchł nagle nad nią z szumem otwieranych szeroko skrzydeł i wbił jej szpony w grzbiet.

Poderwała się i pobiegła, ale potężny, szybki dziób uderzył ją w czaszkę, potem jeszcze raz i jeszcze raz. Upadła na przednie nogi. Była nieżywa. Uderzył ostatni raz, dziobem pokrwawionym już i oblepionym strzępami mózgu. Gwałtownym, ogromnym ruchem skrzydeł wyprostował się nad nią, zaciskając głęboko szpony w jej grzbiecie i podrywając jej bezwładne nogi w górę. Potem uniósł ją w powietrze.

Była ciężka i martwa. Nienawiść zgasła w nim. Niósł mięso ku swoim. Unosił się coraz wyżej, ciężko pracując skrzydłami, spokojny, cichy i pełen wysiłku. Zwisała pod nim, kołysząc lekko cienkimi nogami i pokrwawioną głową, ale nie pamiętał już o niej jako o zwierzęciu, które się pasło w dole i które zaatakował. Nie pamiętał także o krzyku nad rzeką. Dostrzegł tylko z daleka pierwsze ognie i uderzył go zapach dymu, o wiele silniejszy niż kiedykolwiek przedtem. Nadal słyszał gwałtowne bicie dzwonu.

Miał przed sobą góry, coraz bliższe. Leciał niezbyt wysoko, mądrze, unosząc się ciągle trochę wyżej, wykorzystując wiatr, ciężko pracując skrzydłami, rozglądając się po niebie, bo gdy niósł zdobycz, mógł być zaatakowany, nawet przez słabszego wroga.

W pewnej chwili dzwon urwał. Było cicho. Widział już wyraźnie wysoki, szary szczyt i daleką szczelinę skalną, w której czekali. Czuł łagodny, dobry zapach krwi sarny pod sobą. Wierzchołki drzew podgórza cofały się powoli, nieustannie, równomiernie. Spokojny, czujny leciał ku górom.

Stał przytulony do muru w niskiej bramie, osłonięty trójkątnym cieniem odrzwi zwisających ukośnie na jednym zawiasie. Mur był zimny. Z otwartej klatki schodowej wychodziło chłodne, kościelne powietrze. Nie był już senny, nie bał się. Szeptał do siebie odruchowo jakieś dwa, ciągle te same słowa, które zaczął szeptać w niskiej olszynie nad rzeką, wskakując do łodzi. Słowa, których nie rozumiał, nie słyszał i starał się nie rozumieć i nie słyszeć, jakby ich zrozumienie musiało stać się katastrofą, przywracając zwykłą świadomość, zagubioną teraz w nierzeczywistym świecie tej bitwy, w którym równina, słońce, rzeka, palące się domy bulwaru, huk, ludzie i dym trwali równocześnie, pomieszani ze sobą, nie dotycząc go bezpośrednio, jak osobliwości z wielu rozmaitych snów, falujące, jak gdyby je widział przez wodę albo w szklanej kuli, kolorowej, dalekiej, obracającej się powoli, z cichym szelestem, równomiernie, bez względu na to, czy biegł i krzyczał, czy stał cicho jak teraz. W tym szybkim, cichym szeleście, te słowa powtarzały się same jak ruchy wahadła: milczę. szepczę. Wiedział, że są tuż poza krawędzią słyszenia i rozumienia, dlatego ściskał z całej siły broń palcami, odpychając je jak obsuwające się sklepienie, które podtrzymać mógł tylko najwyższym wysiłkiem. Potem pomyślał (ciągle je powtarzając, nie rozumiejąc ich i nie słysząc, nie wiedząc nawet dobrze, czy je powtarza, czy tylko boi się przestać bronić przed nimi), że jeżeli spojrzy uważnie w wylot bramy i postara się, żeby to było najuważniej, tak, żeby zobaczyć wszystko, co jest widoczne, wtedy to się cofnie, on przestanie odwracać głowę od tych słów, ucichną same i nie będzie musiał ich rozumieć ani nie rozumieć. A równocześnie wiedział, że patrzy w wylot bramy, od chwili gdy się tu znalazł. Kiedy pomyślał o tym i zaczął się nad tym zastanawiać, zapomniał o tych dwóch słowach i nie przypomniał już ich sobie nigdy, ani tego, że myślał o nich i nie chciał o nich myśleć. Patrzył w wylot bramy uważnie, chcąc zobaczyć wszystko, chociaż to już nie było konieczne, chociaż motyw uwagi zniknął, chociaż starał się gorączkowo zrozumieć, dlaczego ma zacząć patrzeć, jeżeli już patrzy.

Po drugiej stronie ulicy inny głęboki, ciemny łuk bramy pod drabiną czterech żelaznych, uciekających w górę balkonów. Kulą się w niej pochyleni, sierżant i dowódca. Przed nimi ogromny, zielony konik polny, lekki karabin maszynowy, wygląda spoza framugi na chodnik i patrzy nisko, ukosem na najbliższe domy. Sierżant trzyma rękę na spuście, nieruchomy, skupiony, oczekujący ruchu przed nami. Dowódca rozgląda się, twarz ma w słońcu, liczy nas w bramach, które widzi, w ręce trzyma swój ciężki pistolet o długiej lufie, skierowany w górę jak przed pojedynkiem.

Obok nich, w górze, szeroko nad parterem domu wisi szyld: nad złotymi toporami rzeźnicka, czerwona twarz świni, rozdarta odłamkiem od ucha do ucha. Niżej pusty chodnik, pokryty strzaskanym, migocącym szkłem, błyska i gaśnie w słońcu i dymie jak górski strumień. Na jezdni duży lej, z którego sterczą wyrwane korzenie miasta. Z jednej rozdartej i skręconej rury kapie prędko żółta woda. Wszystko. Więcej nie widzę.

Po jezdni i po szkle wiały kule, przybywające z zamglonej dymami głębi, na końcu której stał daleki, wysoki pomnik i wydawał się niski pod rozpo-

startą nad domami rozetą, widoczną pośrodku szerokiej piersi stojącej za nim katedry. Będę musiał. Zobaczyć plac katedralny i przeżyć.

Spojrzał w tył, tam, skąd przyszli, i odchylił głowę, cofnięty krótkim ruchem ręki dowódcy, który patrzył na niego ponad wygiętą w górę, zębatą krawędzią asfaltu na okrągłym brzegu leja. W tyle, niedaleko za nimi, kończył się w powietrzu krótki, zdobyty kawałek ulicy. Dalej wystawały z bladej próżni letniego nieba pogięte żebra mostu. Po obu jego stronach dwie latarnie stały prosto, nienaruszone, wskazując, gdzie powinien być.

Wszedł w zimny cień bramy i obejrzał się. Na podwórze domu spływały z góry spokojne pasma dymu. Coś musiało upaść na dach oficyny. Może zapalili cofając się? Albo ktoś z naszych? Są tacy, którzy zapalają wszystko.

Armaty strzelały i trafiały naokoło, niedaleko. Huk ich nie miał początku i końca, jakby był czarnym tłem, na którym granica przyczółka, gdzie nieprzyjaciele patrzyli na siebie niewidzialni, stała w ogniu, ruinach i dymie, ale zawieszona w gęstej, ciężkiej, ciemnej chwili ciszy, bo ludzie nie atakowali teraz ludzi, i to wystarczało, żeby nastąpiła.

Tam, na rzece, próbują przeprawiać czołgi jak najprędzej. Ukryty we framudze, zaczął czytać uszeregowane równo pod czystym szkłem nazwiska w dębowej ramce. Architekt, drugie piętro, spali się pochyły stół kreślarski i rulony białego kartonu. Krawcowa, czwarte, mieszkanie osiem. Manekin, na jednej wkręconej w stojak nodze, nie ma oczu, nie będzie mógł uciec: jak jarzębina. Spali się prędko, wypchany sianem tam, gdzie śliczna pani ma dwie piersi. Igły zostaną w ruinach, czarne i zardzewiałe. Robotnik przy rozbiórce skaleczy się, wytrze krew w kombinezon. To będzie po wojnie. Nauczyciel, trzecie, mieszkanie siedem, dużo zeszytów. Spotykali się na schodach, uciekli, wrócą. Ich lista. Zbił szkło kolbą i dopisał ołówkiem swoje nazwisko, potem je przekreślił. Niejasne pragnienie wejścia w cudze życie. Niejasne pragnienie ucieczki z własnego. Nie będziesz miał nazwisk cudzych przede mną.

Seria pistoletu maszynowego, blisko, od nich, w ulicy. Są, żyją. Może zaraz uderzą na nas? Kiedy przyjdą te czołgi? Jeżeli ich czołgi przyjdą wcześniej, zepchną nas do rzeki. Jest cicho. Chyba są słabi? Miał nam dać wsparcie z powietrza. Nie widziałem. Na rzece było potrzebne i było. Czas, żeby przylecieli znowu. Chyba zaraz będą.

Przysunął się do wylotu bramy, wolno, patrząc po oknach naprzeciw. Pusto. Usłyszał, potem zobaczył; w krótkim prostokącie nieba nad dachami, nurkujący samolot o ostrych, znanych rysach. Nasz. Samolot odszedł w górę. Została bomba, szybka, w dół, jak mrugnięcie powieką. Wpadła tam, ciemna i gruba w jasnym, żadnym powietrzu.

Nic. Potem tamten dom uniósł się, z okien wyszły krótkie, czerwone podmuchy, pękł w środku, górne piętra weszły w dolne, jak w lunecie. Teraz dopiero przyszedł huk i potrząsnął dymem w bramie. Przednia ściana domu pochyliła się i upadła prosto jak drzewo. Dotykając jezdni załamała się i wszystko zniknęło w kurzu. Dwieście metrów przed nami. Skąd wiedzą? Radio. Małgorzata, prowadzą ich na cel. Usłyszał drugi wybuch i niewidzialne podnoszenie się samolotu, dalej za linią domów. Niszczą przeciwnatarcie. Nie zniszczą. Nigdy. Zawsze następuje.

Co on robi, dowódca? Wychyla się, macha ręką do tyłu. To do tych, w innych bramach. Tak, jakby zobaczył coś ciekawego i chciał pokazać innym.

Musi nas tu mieć więcej na przedzie. Zaraz zaczną biec, bo zaczął machać. Dlaczego nie biegli, kiedy tamten rzucił bombę? W kurzu najłatwiej. Bo się bali. Po co, bez rozkazu? Za dużo uzupełnień. Nie znają się na miastach. Nauczą się tego, co umieli zabici, których zastępują.

Do bramy wbiegł człowiek, przykucnął, wyprostował się. Jest nas dwóch. Lepiej. Mam taką twarz, jak on, złą i skupioną. Nie jestem zły ani skupiony. On też nie. To strach. Sposób, w jaki się go nie pokazuje. Ma gałązki na hełmie. Przecież już niepotrzebne.

Żołnierz uśmiechnął się i mrugnął do niego. Antoni mrugnął i uśmiechnął się do żołnierza. Wyjął gałązki z hełmu i rzucił na ziemię. Z tamtego dębu. Już trochę wyschnięte, liście się zwinęły, blade pod spodem. Wieniec, odrzucony po uczcie. Służba wymiecie, blade pod spodem, już szeleszczące sucho.

Żołnierz dotknął odruchowo hełmu, a potem wyjrzał na podwórze. Dach oficyny palił się powoli, cicho, coraz więcej dymu schodziło do bramy. Ale nie było cieplej. Na ulicy gorące powietrze drżało nad asfaltem. W przeciwległej bramie dowódca, osłonięty od ulicy, stał i dalej dawał znaki ręką. Potem usiadł, trzymając wyciągniętą rękę przed sobą, opuścił ją i położył się spokojnie. Sierżant odskoczył w głąb, ciągnąc za sobą karabin za jedną zieloną nogę, tyłem jak oporne, małe zwierzę.

Nie żyje. Chyba tak. Skąd? Sierżant pokazuje z bramy: nad nami. Z naszego domu.

Stali obok siebie, Antoni i drugi żołnierz. Patrzyli. Sierżant wymachiwał w półmroku bramy. Nieruchomi.

Tak. To znaczy, że jest nad nami. Na pewno na strychu. Został albo przedostał się teraz po dachach. Inni może też? Cofnąć się. Wyborowi strzelcy. Tamten stoi obok niego i też wie. Nie ruszył się. Kto pójdzie? Sierżant patrzy. Dłużej nie można. Kiwam głową, że rozumiem. To znaczy, że chcę iść. Nie chcę. Pójdę, bo patrzył na mnie i kiwnąłem głową. Na niego też patrzył. Ale on przetrzymał. Ja kiwnąłem, a on zobaczył kątem oka, że kiwam. Czy będzie chciał iść? Tak, chociaż mnie przetrzymał. Wszyscy to robimy, każdą rzecz. Chcemy ciągle. Mamy w sobie gotowość, inaczej nic by się nie mogło odbyć. Kiwnę jeszcze raz.

— On tam jest, gdzieś wysoko — powiedział drugi żołnierz. — Trzeba go znaleźć. Idziemy?

— Zostań. Jeden wystarczy.

To ja powiedziałem do niego. Rozumnie. Złote skrzydła. Zaraz mu wytłumaczę.

— Zostań. Sierżant jest sam. Dowódca leży, mnie nie będzie. Mogą wyskoczyć na was. On się nie może wychylić, dopóki ten tam jest. Masz granaty?

Ma. No pewnie, że ma. Mogę iść. Na co czekam? Znowu biegnie któryś, tam pod murem, do sierżanta. Nie wiedzą. Nie zauważyli. Uzupełnienia. Może dobiegnie? Tak. Dobiegł. Nie. Wpadł do bramy. Głową naprzód, jakby się potknął o tego trupa. Stawał przed nim do raportu tydzień temu. Leżą, jeden na drugim, zabici wystrzałami cienkimi jak igły. Tamten za nimi w cieniu, macha. Ciągnie tego, który upadł. Może żyje?

— Uważaj tu. Ja go znajdę.

Jeżeli mam znaleźć, to chyba pójdę szukać.

Klatka schodowa. Tak. Jedyna droga. Tam się pali, oficyna. Po dachu nie

ucieknie. Schody, kamienne z balustradą. Mosiężne gałki, czyszczone. Patrz w górę. Może być na schodach. Spotkasz go i on ciebie.

Jeżeli ich jest więcej? Nigdy stąd nie zejdę. Nigdy: to, co się nie udaje na wojnie, poważne słowo. Jak to było? Wesoła chorągiew odwagi. Dobrze. Skrzypnięcie poręczy. Pieśń stopni. Słychać czołg, tak, czołgi. Ich czy nasze? Jeżeli ich, to też lepiej na górze. Jakoś przeczekać.

Pierwsze piętro, tabliczka. To znaczy: lekarz chorób kobiecych i położnictwo. Doktor Manfred Klopp. Hop, hop, hop — hop, hop.

Ostrożnie, może zobaczyć w zagięciu przy poręczy. W tym miejscu widać z góry na dół całe schody. Odsunąć się pod ścianę. Dym z tej oficyny. Gryzie w oczy.

Drugie: ten architekt. Nie, on będzie na górze. Idę do niego, coraz wyżej. Do nikogo żalu. Sam. Idę sam. Będzie na samej górze. Zawsze tam są, kryją się na strychach potem, albo na dachach za kominami. Ciężko ich szukać w obcym mieście.

Trzecie: ten nauczyciel. Korepetycje z łaciny. Między piątą a szóstą dowiadywać się. Wychodził w nocnych pantoflach. Gazeta w ręku. Dużo własnych dzieci, starał się bardzo, żeby na zimę i na lato, żeby miały. Żona wyjechała z nimi na wieś. On, może zmobilizowany? Zabija z własnego mieszkania, prawie prywatnie. Nie, nonsens. Coś na górze? Skrzypnęło? Nie. Pieśń stopni.

Czwarte: krawcowa. Jedyne drzwi. Tu. Albo nigdzie. Co zrobić? Na pewno zamknął na klucz. Próbować klamkę? Może nie usłyszeć, bo huk. A jeżeli jest za nimi i zobaczy? Wtedy strzeli przez drzwi. Nie. Drzwi: mogą być albo otwarte, albo zamknięte. Albo wyważone. Kopnę. Od razu.

Kopnął. Otworzyły się. Od razu, łatwo, zobaczył go, stojącego w oknie, osłoniętego załamaniem muru, wyglądającego ostrożnie, z karabinem cofniętym i opuszczonym. Tamten zrobił kawałek ruchu głową i zdążył trochę unieść broń. Antoni nacisnął spust i poczuł, że pociski przechodzą przez żołnierza jak ścieg maszyny do szycia.

Ale w pierwszej chwili nic się nie stało. Stał dalej, patrząc w dół, osłonięty załamaniem muru, trzymając broń, odwracając głowę, która zatrzymała się.

Potem puścił karabin, odwrócił się od okna i rozkrzyżował ręce. Benvenuto. On mnie wita. Palce prawej ręki strąciły z białego kuchennego kredensu pudełko. Upadł. Twarzą, nosem i czołem, ustami w brązowo zapastowaną podłogę. Nieludzko, nie osłaniając twarzy. Okap hełmu wbił się między deski. Musi już nie żyć. Gdzie krew? Nie ma. Teraz. Wylała się spod niego nagle warkoczykami.

Zdjął palec ze spustu. Guziki na podłodze, w słońcu kolorowe, szklane, obszyte płótnem, do spinania poduszek w małych miastach, gdzie one je dostają w posagu. Musiały być w tym pudełku. Na dole, w ulicy, gąsienice po tłuczonym szkle. Jadą od strony mostu. Nasze. Wjeżdżają w ulicę. Wojsko pójdzie za nimi. Płynie między dwiema deskami podłogi, zakryła jeden guzik, drugi. Trzeci, wysoki, wystaje, zielone szklane oczko w śliskiej, czerwonej powierzchni. Na czerwonym pudełku zakonnica Van Houtena w białym kornecie. Już dawno tak ich nie sprzedają nigdzie. Kiedy byłem bardzo mały. One długo żyją, blaszane pudełka u krawcowych. Czysta podłoga. Zapastowana wczoraj wieczorem, bo dzisiaj sobota. Woń krwi czerwonej zaśmiała się do mnie. Sabbath. Odwrócić go, tak. Otwarte szklane niebieskie oko. Brązowa twarz. Ciepłe

łońce przez otwarte okno. Stąd widać, że miasto się pali. Pożary nad dachami. Las, tam daleko. Młoda, opalona twarz. Jeszcze pół minuty temu opalało go. Umarłych chyba nie opala? Wrócą tu. Krawcowa i sąsiadka. Wyniosą trupa. Będą płakały, pamiętały, wyszorują podłogę. Taki młody, leżał tu, o tak, jeszcze prawie dziecko. Nie, nie tu, tam.

Każdy, kto może zabijać, jest dorosły. Ja też jestem prawie dziecko. Twarz pokojna, jak zawsze, kiedy niespodziewanie z boku albo z tyłu. W hełmie, piękny, pogodny, młody Ryszard Lwie Serce. Na twarzy ciemny zarost, niebieski odcień oksydowanej lufy pistoletu. Król płakać będzie. Osiem, może dziewięć razy trafiłem w Lwie Serce. Co jeszcze? Dokumenty. Powinienem. Nie. Na parapecie cztery granaty, przygotował sobie. Dojrzewają na słońcu. Inny kolor farby, inny kształt niż u nas. Każdy kraj ma własną modę. Kukułka. Podrzuca jajko z góry. Żyłeś?, do widzenia. Zrobiłem dziurę w ścianie za nim. Wypchana sowa, spadła z gwoździa. Urwało jej głowę. Podnieść. Stare trociny pachną szafą, starą panną. Bez głowy, bogini Roztargnienia. Osobno krzywy dziób i szklane, zielone oczy.

Iść już. Zostawić go. Na stoliku pół szklanki herbaty. Pić mi się chce. Ktoś zostawił w pośpiechu, stoi obok talerzyka. Na pewno on pił. Za słodkie, chyba sacharyna. To przez naszą blokadę. Wypić do końca, Na dnie, pokrzywione płateczki herbaty, niezrozumiałe, starożytne jak litery żydowskiego alfabetu. Wypiłem z nim razem, po połowie. Odejść. Guzik. Drugi. Lepko. Uważać, nie deptać po krwi, nieprzyjemnie. Wyjść już. Nie, najpierw dać im znak, zawołać. Żeby tylko nie kropnęli we mnie.

Zabrać te granaty z parapetu. Jest, duża mucha, złota i czarna, siedzi na granacie, zaciera przednie łapki, co za świetny interes! Rzekł, a przyszła rozmaita mucha. Czarna złota samotna. Sabbath. Pełnia jego nadeszła. Zamknąć drzwi, zostawić ich, jego i ją. Zaraz poderwie się z parapetu. Usiądzie na podłodze, potem na rękawie, potem na czole. A potem już pójdzie na sześciu nogach. Tam na dole, ludzie w bramach, czekają. Zaraz natarcie.

— Gotów, sierżancie!

Sierżant wychylił się. Na tyle, aby wysunąć oko. Zobaczył mnie. Widzę już całą głowę. Kiwa nią jak ja. Potakuje, że on już zabity, tamten:

— Dobra! Schodź!

Dlaczego zamykam drzwi za sobą?

Dom leżał na jezdni, malutkie, poszarpane pasmo górskie, dymiące, poprzecznie. Czołg wlazł na nie jak chmura i spłynął na drugą stronę wolno, kwadratowymi ruchami mechanizmu. Szli za nim, przypadając, kryjąc się za suchym dźwiękiem gąsienic. Wtedy tamci rozbili go wiązką granatów z okna i wybiegli z bram, nisko pochyleni nad cichym światłem bagnetów.

Był obok sierżanta, na chodniku. Pistolet maszynowy zaciął się, spust poszedł lekko pod palcem, nie nastąpiło nic. Malutka skaza na łusce, niedostrzegalna jak na sercu, duży człowiek pada, nieruchomieje, cała jego zdrowa reszta umiera. Bezradny pistolet w rękach, inny, cichy, popsuty.

Wyrwał łopatkę saperską z rzemienia. Ona tam siedzi w komorze, trochę zgięta, ta łuska. Do bramy, zajrzeć. Z bramy wybiegł ich żołnierz, krzyczał: ahaaaa, poślizgnął się na odłamku szkła, pochylił i bagnet przeszedł Anto-

niemu pod pachą. Odruchowo przycisnął go łokciem i uderzył szeroko jak w pień, z szybką nienawiścią, potem z radością, a potem zapomniał o nim od razu, bo sierżant przykucnął i strzelił. Nie zobaczył zabitego łopatką. Pamięć nie miała czasu, zostawiła żołnierza w rozciętą szyją, zanim dotknął ziemi, umierając, sycząc: ssssssss. Antoni krzyczał z radością, biegł za podrywającym się sierżantem, ukośnie, pod ścianę.

Biegł patrząc z dalekiej, bezosobowej, leniwej przestrzeni na siebie, biegnącego rozpaczliwie, wrzeszczącego radośnie. Nie widział w sobie tego krzyku. Obca radiostacja krzyczała: uuuuuaaaaa! Potem mignął kawałek myśli: on się poślizgnął, tamten. Palce też pomyślały krótko: opór ciała pod łopatką, tępy, usuwający się.

Potem wpadli do bramy. Uderzył kolbą w ziemię. Jeszcze raz. Spust zaskoczył, kula poszła w sufit, tynk prysnął z góry na hełm. Sierżant zatańczył na lewej nodze, wyrwał zawleczkę zębami, spojrzał na nią, rzucił granat i cofnął się, skulony, przytulony do muru, z szeroko otwartymi, uważnymi oczami. Antoni czuł jego obecność, jakby byli jednym, podzielonym dla ułatwienia walki ciałem: dwie osobno poruszające się ręce, zadające uderzenia, unikające ich. Absolutna bliskość, bez myśli, bez uczucia, bez żadnego zjawiska. Kiedy skończy się sytuacja, nie zostanie z niej nic, nawet zdziwienie. Mierząc, oparł lufę pistoletu maszynowego na ramieniu sierżanta i puścił krótką serię w podwórze domu naprzeciw, gdzie było coś ruchomego, niewyraźnego. Nie poruszyło się pod wstrząsaną pociskami lufą zielone, bliskie, poważne ramię. Potem wyskoczyli, rozdzielając się, nisko, ukosem, zygzakami, do następnej bramy.

Leżał i wgniatał powoli palcem złote kluski nabojów do zapasowego magazynka. Z tyłu, przez podobną do trefla wyrwę w ścianie, niski kapral włożył głowę i krzyknął:

— Po zielonej rakiecie ruszamy, słyszysz?

— Słyszę.

Kapral trefl. Słyszę. Mniej niż dama, więcej niż dziesiątka. Przecięty w pasie na pół, pod spodem drugi, taki sam, woła głową w dół: Słyszysz? Ruszamy rakiecie zielonej po! Słyszę. I myślę. Znowu. Na tamtej ulicy nie myślałem, przez cały czas. Zaczynałem, ale się coś działo, wypływałem. Byłem żołnierzem, ciągle przeciwko komuś. Teraz czekam. Duży okrągły plac. To już nie strach. Boli. Jakbym był coraz mniejszy, ściskany. Przysunąć się bliżej. Zobaczyć ją, kiedy będzie wylatywała. Wtedy wyskoczymy. Żadnej osłony. Może przeżyję, pobiegnie nas tylu, nawet połowy nie trafią. To są szanse. Czerwona wygrywa. Walet trefl, czarna. On, nie ja. Konsekwencje Clausewitza. Na tym on polega, atak. Bądź wola twoja, zielona, wysoko. Przecież pobiegnę.

Amen. Schował magazynek. Duży, okrągły plac. Znowu jestem. Nie byłem tu nigdy i znowu jestem. Zgadza się wszystko, jakbym pamiętał. Bo go rozumiem. Naokoło pomnika wielki trawnik. Muzeum między wysokimi drzewami, przy muzeum katedra, obok stary, czarny kościół. On tu był pierwszy, duży w małym mieście, potem za mały w dużym. Wstawali kolejno, cech za cechem, purpurowe gildie, uchwalili ją ogromną: kamień, rusztowanie, farby i szkło, prześwietni, na chwałę. Stała długo, piękna jak góra, niedowiarkowie

zadzierali głowy, myśleli: boję się, znowu pójdę w niedzielę. Pali się. Więc jestem. Gładka, okrągła jezdnia naokoło placu otacza trawnik. Przy krawężniku mały samochód, spalony. Z daleka wygląda jak cały. Złudzenie — jak to, co zostaje po wyschniętym chrabąszczu. Ciepło. Pan Bóg nad wieżą wysoko, Król Kier. Nie widzę go, kosztowny, stary, wygrzewa się na niebie. Kwiaty kadzideł pod złote nogi, długie dymy z miasta. Widzi je z lotu ptaka, skrócone, wąskie u spodu. Deus Zeus, śmieje się po grecku, potem mówi do tego orła: — Dał im ogień, dał im ogień! Poleć, nie ruszaj wątroby, tylko mu opowiedz. Wystarczy. Słyszysz? — Śmieje się, patrzy za coraz mniejszym orłem, kiwa niebieską brodą. Potem uspokaja się, przymyka oczy, bardzo stary.

Dobrze, że jestem spokojny. Jakbym dostał zastrzyk albo upadł z wysoka. Spokojny, spokojnie uzbrojony. Co to wszystko jest? Prawda nieprawda, ból na polichromii, złote litery. Namalowali na mnie: mnie. Południe słonecznego dnia w południe, ciepło, lato, prowincja. Przełamali, usycham, widzę jak przy kominku, na skórach, usta tego pożaru nad ziemią, dmuchają lekko, pochylają, falują, gorące falujące zboża, słowa jak pszczoły umieram umierasz umiera, naprawdę, pracowicie, kapie miód, wojna odległa, jakby ktoś mówił cicho: była wtedy. Miękkie westchnienia, dym idzie, wyprostowane pasmo nad trawnikiem, jak człowiek, potyka się o pomnik, łagodnie, pochyla się, kładzie się, przesuwa się, przemyka się, snuje się, kołuje, wolno, jasne pasmo nad trawą, ma zapach jesieni. Tó ja. Zapach jesieni. Zasuszone fotografie, na mojej korze dziecinne szramy po scyzoryku, po gwoździu, pierwszy ogród zoologiczny, pierwsze ich kolana, ja, siedmiu braci śpiących, najpierw mały, potem większy, potem jeszcze trochę większy, znaczą na drzwiach kreski, potem ten, który się już goli, umieramy umieracie umierają klocki, proca, prezerwatywa. Ostatni, siódmy, patrzy z ciemnego sklepu na jasny plac jak z aparatu fotograficznego. Patrzę na niego: ja, wszystkich siedmiu. Nad nim półki z butami, pudełka, na ścianie ptak z długim dziobem kiwi najlepszy naj wyżera wątrobę tej chwili surowej, smutnej, leniwej, w której żyję i śpię jak zegarek, spadają suche kropelki czasu tyk tyk tyk tyk płyną jak duch strumienia w wyschniętym łożysku. Dlaczego on? Słyszy świerszcze, gwiazdy w dzień. Zaszedł za daleko, zatrzymał się, usypia, ma dosyć. Siedmiu braci. Śpią pod kołdrą dymu, zapach jesieni. Miasto się pali, pachnie pieczonymi ziemniakami. Drugi brat, może trzeci, kółko suchej, tlącej się trawy, coraz szersze na ziemi, jak czarny kleks, wsiąka w zieloną bibułę. Skakaliśmy przez ogień, kto dalej. Potem jedliśmy, łupiny parzyły w usta. W środku wszystko było surowe i zimne. Przechodził stary, spękany chłop, powiedział, żeby zagrzebać głęboko, czekać długo. Zagrzebaliśmy, czekaliśmy krótko. Wtedy krótko było długo. Śnił mi się: stary, zagrzebany w popiele, bałem się. Może to było kiedy indziej? Nie chcę umierać. Nie trzeba ani chcieć, ani nie chcieć. Znowu nie chcę. Wtedy tupałbym, mały synek: nie chcę, nie chcę. Kochali mnie, małe, uparte nogi, ustępowali. Nie chcę, nie chcę. Dobrze, już dobrze, tylko musisz być grzeczny. Przecież jestem. Przechodniu, powiedz Sparcie, jestem grzeczny do ostatniej godziny, pobiegnę. Z boku w uliczce nasz czołg. Stoi pod murem, gruby, zaczajony zbój z pałą. Słońce kiwa cieniem lufy na asfalcie. Obok, na rogu placu, sklep w srebrnej ramce. Dobry punkt, przechodzą w niedzielę, myślą grzeczne odpoczywanie w dębowej, okutej. Też rozumiem. Na wystawie biała trumna. Dla dziewicy, dla młodzieńca. Przełamana na pół, jakby nie-

boszczyk robił mostek w środku. Grób niewinnego akrobaty. Trzasnęło tam. Blaszane wianuszki leżą na ulicy. Oddaj mi mój wianek. Jasieńku, Kasieńko, wołki, gąski, mówiła mama, na sianie, nie słuchałam, róża kole. Potem się utopiła. Leży w białej trumnie wygięta jak tęcza. Znowu tam rąbnęło. Z granatnika. Tłuką byle gdzie. Cała góra domu pali się. Za pół godziny dojdzie do tej trumny. Ogień w mieszkaniach, krzyczy przez okna, wychyla się, macha czerwonymi rękami. Spadają sople stopionej rynny kap kap na wieńce. Cynowe łzy. Karabin maszynowy zza drzew obok muzeum, stuka po murach. Znowu granatnik: tępy głos, szelest, ziemia na trumnę. Spokojny huk ognia na dachu katedry *et libera nos,* w środku równa rozeta, migają szkiełka witraża, z dziur kłęby dymu, miękkie, ciepłe jak zapach z róży, *a malo.* Straszna strzelanina. Dlaczego się nie boję? Może jestem już tam na dole, pod strachem. A może jak on, ten żołnierz, który tam stoi? Pośrodku placu w długim, zapiętym szynelu? Kołnierz podniesiony, głowa w hełmie z tamtej wojny, pochylona nisko, zadumany, nie widać twarzy. Ręce oparte na karabinie. Nad nim kolumna, na niej naga facetka. Ulatuje, apteros. Wymyśleni razem, jemu za gorąco w tym szynelu latem, jej zimą zimno bez majtek. Biały niedźwiedź i palma, nikt nie zauważył. Obok katedry ten mały cały kościół ze złotym zegarem musicie być tam w południe tam. Za pięć dwunasta.

Coś tu wpadło teraz w te pudełka. Jak szczur na półce. Chyba kula karabinowa. Nie mógł mnie widzieć, jestem w cieniu, z boku. Przypadek, tyle tego leci. Muzeum. To, co się nazywa gmach. Duży, sam w wielkim parku, za złoconymi sztachetami, otwarta brama, szeroki podjazd z żółtego żwiru, po obu stronach krzaki, róże chyba. Tam mam być. Potem gdzie indziej. Do wieczora.

Zegar bije na tym małym kościele. Nie mogę przecież słyszeć w tym huku! Słyszę. Zwariowałem? Nie, chyba nie. Tak, słyszę. Dużo razy. Głos przechodzi przez inne głosy, jakby się nie mógł z nimi pomieszać. Cicho. Za pierwszym czołgiem drugi. Strzelają: jeden, potem tamten. Gdzieś w domy, stąd nie widzę. Tam są. Stamtąd nas będą widzieli. Pocisk zapalający, leci, przeleciał. Będziemy ich wypalali. Znowu strzela i znowu, pokazują się, zawracają. Zaraz początek.

On gra coś. Co to jest? Jakaś muzyka z tej wieży. Spokojna. Nie słyszę. Wybuch na trawniku. Cicho. Znowu słychać: stara, jakaś kantyczka. Pięćset lat temu, jeżeli razem z wieżą. Chyba później. Stali, słuchali, rękawy z tym futrem, kiwali głowami: jaki przemyślny, gra mu na kościele, sam wszystko, cały zegar przy świeczce, dzielny ojciec zegara. Melodia letniego popołudnia. Znowu kawałek. Ta ta ri ri ra. Słyszę. Na pewno. Śpiewa. Zegar na przegubie zabitego miasta. Mała muzyczka, jak skrzypce. Przeżyła go ri ri ra. Znowu. Długo. Przystanęła i od początku. Mieli czas. Przeżyje, latem, zimą, każdego, mnie, ciągle.

Wymierzył starannie, wychylając się, opierając lufę o wewnętrzną ściankę wystawy sklepu. Nacisnął. Trzymał oko na celowniku, dopóki broń nie przestała się wyrywać. Widział je, uderzające w zegar. Wielkie, złote wskazówki obsunęły się z góry na pół do szóstej, zakołysały, znieruchomiały. Nie odpadły. Cofnął się w cień. Zdejmowałem, dziwne wrażenie.

Źle. Niedobrze, niedobrze. Mogę pomyśleć i potem w siebie. Mogę i będę musiał. Wychyliłem się. Nie tak, wszystko. Prędko. Wiem. Poszukać kogoś.

Są tu, wszędzie, powtykani w ruiny, zielona, ruchliwa granica, odebrani meblom na raty, batalion. Listonosze śpią z ich żonami. Przynoszą rano listy z frontu, rozmawiają z nimi, oparci o framugę drzwi, młodzi, szesnastoletni chłopcy. One stoją w tych szlafrokach, patrzą, obracają w palcach list, może pan wstąpi na filiżankę herbaty. Tamci wchodzą, zdejmują czapki, torby, najpierw siadają, młodzi, szesnastoletni. Patrzą: ona trochę za prędko się krząta. Nie wiedzą, że stała w oknie, uda bolały od patrzenia.

Prędko. Nie mogę już. Idzie w górę, przeleje się. Nie pozwolić. Małe, stalowe samobójstwo. Przecież nie chcę. Może chcę? Nad światem schodów, po których się idzie po kogoś. Fale, coraz mniejsze, jasna ciemność, na wznak, głową w dół, nieposiadanie, nieokreśloność. Jak popołudnie u księżnej: brzęk tych filiżaneczek, cichuteńki szum sukien, nieskończone popołudnie za oknem, pasterki i pasterze, łąki, złote dzwoneczki, coraz ciszej, dobrze nam ze sobą bez nas, coraz ciszej, małe, stalowe zwierzę. Czai się, patrzy, ptak stuka dziobem kiwi tak zrób to kiwi. Nie. Prędzej.

Poczołgał się na brzuchu, szybko, rozgarniając pudełka, niezdarna, zielona jaszczurka. Coś uderzyło wysoko, kilka pięter nad nim. Trzęsienie nieba. Dom zakołysał się, z półek upadły nowe pudełka. Kurz. Przez chwilę leżał płasko, nieruchomo, patrząc na malutką cenę i numer 35, nieduże pudełko. Dziecko albo kobieta.

Serce. Słyszę w tym huku? Nie, czuję ruch. Znowu lecą z półek. Jestem stratowany butami bez nóg. Dobrze, że nie cegły. Otworzyć. Wysokie, damskie, na cienkich szpilkach, różowe. Dlaczego o rękawiczkach? Zawsze, ile razy patrzyłem na ich pantofelki. Małe ręce, gestykulują, dotykają lekko włosów, ona myśli: spójrz na moje rękawiczki, na moje nowe. Zaraz kichnę. To przez ten kurz. Dobrze. Nie zrobię tego, kichając. Jak w farsie. Przygotowują się, a potem nic z tego nie wychodzi. Albo jakiś śmieszny głos, niepodobny do aktora, i widownia się cieszy. Dalej.

Korytarz. Inne drzwi, równoległe. Drugi sklep chyba. Tak. Białe kafle. Rzeźnik? Nie, ryby. Są. Dwóch.

W głębi, za dużą betonową wanną leżał ranny sanitariusz, na wznak, w hełmie, z rękami równo po bokach, nieruchomo jak na nieruchomej wodzie.

Ten drugi? Też sanitariusz. Znajomi. Zawsze razem, bo nosze. Klęczy nad nim, jakby się modlił. Nie, coś mu robi koło brzucha. Brzuch ciemny, mokry. To krew.

— Pomóc?

— Nie, kończy się kończy się

Pośrodku ust papieros, tli się, dymi mu w oczy, nie czuje, mówi, jakby go nie miał tam.

Popiół oderwał się od papierosa. Upadł na twarz leżącego.

W otwartym oku. Nie poruszyło się.

— Już głupi Franciszek głupi Franciszek

Klęczy, nie rusza się. Tamten leży, nie rusza się. Z popiołem w oku, głupi Franciszek.

— Głupi Franciszek. — Pochylił się, dmuchnął, popiół wypadł z oka na policzek i na ramię. — Chciał im zatkać, bo woda wyciekała, głupia dupa Franciszek! — Rozpłakał się, klęcząc obok tamtego, zapalając nowego papierosa czerwoną ręką.

Tak. Na wystawie. Duże akwarium. Woda kapie cicho. Już jej nie ma. Ostatnie krople. Na dnie coś się rusza. Spojrzeć z bliska.

Ryby leżały bokiem, jedna na drugiej, pokryte odłamkami szkła, ranne, pokrwawione. Dalej plac, duży, okrągły.

Rakieta? Jeszcze nie. Migotanie stłuczonego szkła, też zielone. Głupi Franciszek. On przysuwa się do mnie. Nie płacze. Oczy ma nie w porządku. Latają. Widziałem. Wstrząs. Razem nosili, jeden z jednej strony noszy, drugi z drugiej. Weź go od głowy, Franciszku. Nie warto. Mówię, weź, Franciszku. Może go lubił? Można nawet pokochać. Schyleni, odnoszą z pola bitwy popsutych żołnierzy, ciągle. Sami nietykalni jak lazaryści. Nic się nie może stać. Głupi Franciszek. Chciał zatkać dziurę rybom. Przeżyły go. Jedna skoczyła teraz. Straszne, te ryby. On na nie patrzy. Karpie. Klęka znowu. Stąd go mogą zobaczyć.

— Połóż się.

Biegnie do nich, bije swoją skrzynką z lekarstwami. Bije, skaczą. Zrobić coś? Za nogę.

Szarpnął. Sanitariusz upadł.

Chce wstać. Uderzyć go? Nie. Zdaje się, że lepiej. W ogóle lepiej, że tak. Uważam na niego, nie muszę na siebie. Wybuch na placu, drugi. Artyleria? Ich. Działka, tu po domach. Paskudnie. Kiedy rakieta? Nie słyszę, co on mówi. Uważać na niego. Nie, leży spokojnie, patrzy na plac. Wybuch na trawniku.

Znowu. W pomnik. Dym. Leci ta goła facetka w dół. A on, ten kamienny żołnierz? Widać. Głowę mu urwało. Ona leży w trawie, oparta na skrzydłach, nogi w górze. Gdzie ta głowa? Tam, niedaleko, aż tu się przytoczyła. Powiedzieć coś do niego, niech odpowiada, prędzej przechodzi wtedy.

— Popatrz, głowę mu urwało, temu nieznanemu. Stój!

Stój. Wybiega przez drzwi. Biegnie przez jezdnię, przez trawnik z tą swoją apteczką. Zaraz go będą mieli. Już. Nie. Biegnie do pomnika. Stanął. Nic. Stoi. Co? Wyjmuje z apteczki. Tak. Plaster. Przykleja na szyi tego pomnika. Bandażuje.

Mają go. Już. Ukląkł. Dostał. Teraz dostał serię. Ciska nim po trawie. Zostawili go. Już.

Został plaster na pomniku. Mogłem? Nie mogłem. Skoczył przez drzwi, kto by przypuszczał? Ja. Mogłem, trzeba było uderzyć, ogłuszyć. Potem by oprzytomniał. Nie wiadomo. Wszystko przez karpie. Gdyby weszli do innego sklepu. Siedzieliby: Franciszku, masz co zapalić? A tak. Nikt nie wie, do którego trzeba wejść.

Grób nieznanego plastra. Widać go, różowy. Dlaczego oni stoją na pomnikach? Wojna jest na leżąco. Myśleć prędko: na leżąco. Dobry pomnik: na brzuchu z głową wtuloną w kamień, okopany, obłożony butami, rybami. Prawdziwego, zabitego. Żywych nie ma prawdziwych. Każdy udaje. Dopiero kiedy umrze, stoi. Jak tamci: ojczyzna o szerokich placach tanecznych. Ale chyba też wiedzieli. Udawali lepiej. Lęk zielony charybdis. Zawsze prawdziwi są ci, którzy byli kiedyś. Jak dobre, dawne czasy. Ten mały kościół też już dostaje i tamte domy. Zapalające. To nasze działka. Trzeci czołg za rogiem. Ryba skoczyła. Długo żyją. Pójdziemy na katedrę i muzeum. Tam, ten park, potem linia bunkrów gdzieś z tyłu i przedmieście, tory kolejowe. Nasza Niezawodna. Stamtąd idzie ogień, stąd też, z bliska. Wszystko się pali, zaraz ru-

szymy. Ogień, jakby słabszy. Może głuchnę od tego huku? Głuchemu byłoby spokojniej. Jak wtedy po kontuzji, widziałem ziemię, leciała w górę, opadała. Spokojnie. Ale bałem się więcej. Jakby ciągle ktoś był z tyłu. Nasze czołgi wyjechały, strzelają, zawracają. Jeden dostał. Płomień, rozerwało go. Chyba w amunicję. Drugi strzela zapalającymi. Lecą za tamten kościół, nie widzę w co. Pistolet tak magazynek tak już. Czekać, tak. Nie pierwszy, nie ostatni. Parę sekund za pierwszymi. Ściągnę najmniej ognia. Moja wiedza: oprawna w skóry frajerów. I od razu pod pomnik. Płaskie miejsce za cokołem. Gruby kamień, osłonięty. Czterdzieści metrów, może pięćdziesiąt, siedem, osiem sekund. On tam leży, niedaleko. Przebiec od jednego do drugiego. Pozdrowienia od Franciszka. Potem dalej, do muzeum. Jak? Będę biegł. Jest. Zielona rakieta.

Jak Ty się zdziwisz otrzymując ode mnie ten list i co sobie pomyślisz, Helenko, Kochasiu Mój Złoty, Mój Najsłodszy! Tyle już lat, prawie trzy. I wszystko dlatego, że pokłóciłyśmy się o takie głupstwo, sama już teraz nie wiem, o co. Wiem, że wyszłaś za mąż, nawet Ci chciałam gratulacje posłać, ale ta głupia ambicja nie dała. Kochana moja, nie gniewaj się już. Wiem, że się już nie gniewasz. Ja pierwsza piszę, widzisz. Zaklinam Cię, na tę naszą szkolną przyjaźń i na wszystko, żebyś nikomu nie mówiła o tym liście. Zresztą, nie muszę zaklinać, bo wiem, że nigdy mnie nie wsypałaś, od najmłodszych lat i później.

Całą prawdę chcę Ci napisać o jednej rzeczy. Tylko Tobie mogę, bo jak pomyślę, że mogłabym komu innemu powiedzieć, tobym się chyba ze wstydu spaliła. Może i Tobie bym nie powiedziała, żebyś mieszkała tutaj, bobym nie miała odwagi. Ale napisać łatwiej, a muszę komuś powiedzieć, bobym chyba zwariowała. Więc słuchaj wszystkiego od początku, bo musisz wszystko zrozumieć, żebyś mogła odpisać i jakoś do mnie przemówić, bo sama do siebie nie umiem. Czasy teraz takie straszne, nic nie ma, tylko gruzy, sklepy puste, a ja nie mam głowy do niczego. Tylko odpisz mi zaraz, bo Ty jedna potrafiłaś zawsze mi jakoś przemówić do rozumu, wiem na pewno.

Więc jak Ci to napisać? To był ten dzień, kiedy oni pierwszy raz zdobyli nasze miasto. Bo potem, na trzeci dzień, nasi znowu odbili, a potem za miesiąc oni znowu. Więc to było wtedy, kiedy pierwszy raz tamci uderzyli, zaraz pierwszego dnia. O Henryku wiesz, bo Ci Anka pewno pisała, od niej mam Twój adres i mówiła, że Ci doniosła o tym. Wiesz, jak cierpiałam. On poszedł wcześniej, tylko zdążyliśmy się zaręczyć na dzień przed jego odjazdem do wojska. Ojciec był już wtedy na froncie. Mama zaklinała mnie, żeby tylko do czegoś nie doszło, bo ja płakałam strasznie przez ostatnie dni przed jego wyjazdem i bała się, żebyśmy jakiegoś głupstwa nie zrobili. Nie było nic, tylko całowaliśmy się bardzo i tak dalej. Ale potem, kiedy przyjechał na urlop po pół roku, to już pomyślałam sobie, że przecież jest wojna, nas nocami bombardują z samolotów, a on na froncie. Może nas niedługo w ogóle nie być. A może nawet tyle nie myślałam, tylko to jakoś było we mnie i kiedy pojechaliśmy za miasto, wiesz, tam do lasu za rzeką, to już się nie broniłam, a on potem odjechał i tęskniłam, dopóki nie wrócił. Bałam się okropnie, bo chociaż mówią o tych kalendarzykach i sobie odpisałam wszystko od Anki, ale zawsze.

Na szczęście nic się nie stało. Pisaliśmy do siebie ciągle. Wtedy zaczął się kręcić koło mnie jeden kupiec. Nie wzięli go, bo ma płaskie stopy. Ale nic mu z tego nie przyszło, chociaż Henryk nie przyjeżdżał. U nas, jak u nas, szyłyśmy z matką, coraz mniej, bo nikt sukienek nie robił sobie wtedy tak wiele, sama wiesz. No, ale jakoś żyłyśmy. Potem, na tydzień przed zdobyciem miasta, Henryk przyjechał z medalami. Dostał urlop na dwa tygodnie. Skakałam do góry i już nawet mama się dowiedziała o wszystkim, bo nie wróciłam na noc. Byliśmy sami w domu u Zofii. Ona akurat wyjechała i zostawiła mi klucz. Ale na trzeci dzień tamci rozpoczęli ten wielki atak i wszystkie urlopy odwołano. Henryk pojechał. Byłam jak trup. Nie dlatego nawet, że odjechał, ale myślałam, że będzie dłużej, tak czekałam i potem znowu go nie było, ledwie przyjechał. Jakby go wcale nie było. A przez te dwa dni i dwie noce też był inny. Miał medale i rozrósł się nawet, taki opalony. Ale leżał w nocy i nic nie mówił. Wiedziałam, że nie śpi. Usypiałam a potem budziłam się, bo ciągle zapalał papierosy. Tyle palił. Drugiej nocy był nalot, nawet nie rzucali, tylko przelatywali, ale syreny wyły. Goły wstał i podszedł do okna. Stał i patrzył na te reflektory, bo nic więcej nie było widać. Potem i ja podeszłam, chociaż się bałam, ale mniej się bałam przy nim, nawet przy oknie. Staliśmy tak, a one gdzieś leciały wysoko, było słychać motory. Potem zrobiło się cicho, a myśmy tak stali jak Adam i Ewa. I Henryk właśnie tak powiedział. Odwrócił się i powiedział: „wygnani z raju, ty i ja". Roześmiałam się, a on zaczął płakać. Płakał i płakał, a potem był jak dziki. Myślałam, że mnie zadusi przy tym wszystkim. Było jakoś dziwnie. A potem usnął. Rano wyjechał. A potem zaczął się ten ich atak na miasto, ale dopiero po czterech czy pięciu dniach. A jeszcze dwa dni wcześniej jego matka dostała depeszę. Tak prędko, jakby go zabili, kiedy tylko tam dojechał. Myślałam, że umrę, ale nie umarłam. Płakałam przez całą noc, jak on wtedy, a potem wstałam i ubrałam się. Byłam ogłupiała, jakbym miała wypadek i jakbym się obudziła w szpitalu. Wiedziałam, gdzie jestem, ale nie rozumiałam. Nawet płakać nie mogłam. Usiadłam i zaczęłam coś szyć, wieczorem znowu się ocknęłam i znowu ryczałam jak dzika. Pogryzłam sobie palce, chciałam umrzeć, żeby już nie myśleć, że on nie żyje. Potem znowu usnęłam i rano już było słychać armaty. Mama cały czas starała się, żeby coś ze mną zrobić. Teraz wiem, że najwięcej bała się, żebym nie była w ciąży. A wieczorem już byli pod miastem. Wiesz, że mieszkamy blisko rzeki i kiedy zaczęli strzelać z armat, to kazano wszystkim stamtąd odejść, bo strefa frontowa. Przyszło wojsko w nocy i chodzili po mieszkaniach. Wyszłyśmy. Mamy na drugim przedmieściu ciotkę ojca, taką starą, może ją pamiętasz, bo przychodziła do nas, kiedy byłam mała. I wtedy w nocy zgubił się nam Fifi. To taki pies mój, i nawet nie zauważyłyśmy, bo w tym piekle ludzie szli ulicą i wojsko nawoływało, a tamci strzelali zza rzeki, było zupełnie ciemno i żeby nie jakiś pożar, który trochę świecił, na szczęście, to ludzie by się chyba pozabijali ze swoim dobytkiem. Wtedy Fifi się zgubił. Ale dopiero kiedy wylądowaliśmy u ciotki, zobaczyłam, że go nie ma. Chciałam wracać od razu, ale mnie nie puściły obie, że noc i że na pewno rano sam przyjdzie za nami. Wiedziałam, że nie przyjdzie, bo to młody, głupi piesek. A Henryk bawił się z nim i uczył go służyć, przypomniałam sobie, jak go głaskał, i pomyślałam, że muszę go znaleźć, żeby nie wiem co. Ale byłam taka zmęczona, że siadłam na krzesełku w kuchni i nie ruszałam się, tylko się modliłam, żeby Fifi się odnalazł. Tak

ię modliłam, jakbym się modliła o człowieka, sama nie wiem dlaczego, jakby yle od tego zależało, chyba pokręciło mi się jakoś, że w ten sposób, jeżeli go najdę w tym nieszczęściu, to pokażę, że go kochałam naprawdę, Henryka. Sama nie wiem, tyle się działo, a ja byłam jak pijana. Wiem, że siedziałam nie dałam się położyć. Zresztą nikt się nie kładł, tylko mama z ciotką położyły ię ubrane, żeby w razie czego wstać od razu. A ja siedziałam i przysięgałam obie, że nie usnę i jak tylko zrobi się szaro, polecę po niego, nawet przez front. Wiedziałam, że musi być koło domu i pewnie wyje, bo nas nie ma. Myślałam ylko, że żołnierze mu nic nie zrobią, bo jest ładny i taki mały. Ale musiałam go zabrać, bo ktoś go mógł ukraść. Zresztą przyrzekłam sobie.

Jak tylko zrobiło się trochę mniej ciemno, wyszłam cichutko. A one się nie obudziły. Armaty strzelały z naszej strony i z tamtej, ale tu było cicho, więc uszyłam. Wojsko mnie dwa razy zatrzymało, ale przeszłam. Robiło się coraz widniej i nad rzeką się chyba zaczęło, bo zrobił się tam straszny huk. A kiedy byłam niedaleko placu, zaczęli strzelać prosto w śródmieście i wojsko mnie nie puściło dalej, chociaż prosiłam. Byłam obok muzeum i wtedy nad rzeką zaczęli bardzo strzelać. Dym się tam podniósł, bo palił się bulwar nad rzeką, ale ja nie wiedziałam jeszcze. Tyle tylko, że ulicą od mostu szły kule na katedrę i katedra zaczęła się palić. Nikt nie gasił. Przejść nie było można i cofnęłam się do ogrodu muzeum. Potem, żeby mnie wojsko nie odegnało stamtąd, weszłam. Było otwarte. Myślałam, że ktoś tam jest, ale nikogo nie było nigdzie. Wtedy zaczęłam się bać. Taka zupełnie sama. Pamiętasz przecież, jaki to wielki gmach, i nikogo w środku, a tam huk i dym, i samoloty zaczęły nisko latać i rzucać bomby. Rzucali niedaleko mnie w ulicę. I wtedy się naprawdę przestraszyłam, ale nie wiedziałam, co robić. Bałam się wyjść. Wpadłam do jakiegoś pokoju, chyba do gabinetu, potem wyszłam. Pomyślałam o piwnicy, ale ja się w piwnicy najwięcej boję i za nic nie mogę usiedzieć, bo mi się zdaje, że mnie zawali żywcem i umrę, wiesz, takie różne okropne myśli. Więc zaczęłam tam chodzić po muzeum, z sali do sali, jak oszalała. Nawet próbowałam śpiewać, żeby jakoś odstraszyć strach. A tam zaczęło się całe piekło i słyszałam ciągle, że w mury coś uderza i coś gruchocze po dachu. Bałam się coraz więcej. Nikt nie przychodził. Tylko wszędzie stały te zabytki, takie czyste na tej błyszczącej posadzce. Chciałam podejść do okna, ale się zlękłam. Bombardowali coraz więcej i słyszałam już inne strzały, jakby z karabinów. Zrozumiałam, że to znaczy, że się biją w mieście. Nie wiem, jak długo tak było, może nawet parę godzin, bo błąkałam się, to tu, to tam, i ciągle nikt nie przychodził. Raz zobaczyłam przez okienko, gdzieś w korytarzu, że katedra się już pali cała i domy naokoło placu. Potem na piętrze musiał wybuchnąć jakiś pocisk, bo zrobił się tam straszny brzęk i uciekłam na tył muzeum, do tej egipskiej sali, pamiętasz, tam gdzie nas stary Colen prowadził w czasie lekcji historii. W środku leży ten sam faraon, co wtedy, a może to nie jest faraon, już nie pamiętam. Ale weszłam tam i leżał tam, jak zawsze. Stanęłam pod ścianą i starałam się nie patrzeć, co się dzieje za oknami, żeby nie myśleć o tym strachu. Chciałam nawet myśleć o Henryku, ale jakoś nie mogłam, to znaczy mogłam, ale tak jakoś mi tylko migał, i zrobiło mi się wstyd, że tak myślę o nim, i zaczęłam się modlić. Ale też mi nie wychodziło, bo ciągle patrzyłam teraz na tego faraona. Przyszło mi do głowy, że jestem z nim sama tutaj i z tymi posągami, jakieś figury z nogami i ptasimi dziobami, pamiętasz przecież. Tak było pusto, że

każdy krok miał echo jak w kościele, wiesz, kiedy się wpadnie po południu i nikogo nie ma. Na placu był hałas, ale tu było inaczej, chociaż wszystko stamtąd było słychać. Zaczęłam się bać faraona, chociaż wiedziałam, że to głupie. Ale teraz łatwo mówić, że głupie, a wtedy byłam już zupełnie rozlatana. Nie spałam do tego całą noc i nic nie jadłam od wczoraj. Ale o tym nie myślałam, dopiero później, kiedy. Ale to zaraz opowiem. Chciałam w końcu wyjść stamtąd, ale nie wyszłam, bo ta sala jest zupełnie z tyłu i tu nic nie uderzało, tylko w inne ściany, aż dom się trząsł. W górze tam jest wielkie okno przez całą długość sali, wychodzi na ogród. Ciągle się bałam, żeby przez to okno nie wpadła jakaś bomba, i odwracałam oczy. Ale na dole leżał ten faraon i wydawało mi się nawet, że zaczyna ruszać głową. Wiesz, jak się za długo na coś patrzy, to się potem różne rzeczy wydają. Więc tylko cofnęłam się, aż do ściany, między dwie szafy z tymi garnkami, i stałam. Nie wiem nawet teraz, czy coś jeszcze myślałam, czy nic, tylko stałam i stałam, bo wydawało mi się, że tak stoję już nie wiem jak długo. Chyba nic nie myślałam, bo byłam jak zdrętwiała. Wtedy on wszedł.

To właśnie o tym będę Ci, Helenko, pisać i musisz mi przysięgnąć na wszystko, że, zresztą i tak wiem, że przecież nikomu nie powiesz o tym, prawda? Więc usłyszałam, że drzwi się otwierają, i ucieszyłam się w pierwszej chwili, że ktoś żywy idzie. Chciałam coś powiedzieć do kogoś, wszystko jedno do kogo. Ale one otworzyły się jakoś okropnie, tak wolno. I nikt nie wszedł. Cofnęłam się głębiej i tylko wyglądałam, bo się nagle okropnie zlękłam. Potem zobaczyłam jego głowę, ale nisko, jakby to zaglądało małe dziecko. A potem on wszedł. Musiał zaglądać schylony, bo głowa pokazała się drugi raz, o wiele wyżej. Był nawet wysoki. Ja ich jeszcze nie znałam wtedy, ale wiedziałam od razu, że to jeden z nich, bo takiego munduru u nas nie ma. Był jakiś inny zupełnie, zresztą nie umiem Ci powiedzieć, ale wiedziałam od razu, że to jeden z nich, i jakoś od razu zrozumiałam pierwszy raz, że naprawdę jest wojna. Jakbym nie zrozumiała nawet wtedy, kiedy przyszła ta depesza o Henryku. Może dopiero teraz tak o tym myślę, a wtedy nic nie myślałam, tylko się bałam, już nie faraona, ale jego. Widziałam przez cały czas jego twarz. On mnie jeszcze nie widział, stałam przycupnięta i nie ruszałam się wcale. W ręce miał taki nieduży karabin maszynowy i rozglądał się prędko, raz tu oczami, raz tu. Nie ruszałam się, bo się nagle zlękłam, że jeżeli się ruszę albo coś powiem, to on strzeli, zanim popatrzy, taki był napięty i tak prędko rzucał oczami. I patrzyłam na jego twarz. A wtedy on mnie zobaczył i poczułam, że wszystko jest tak jak myślałam, że chciał strzelić, a potem zdążył nie strzelić i opanował się, bo zobaczył, że to kobieta. Chyba tak było. Pamiętam, że patrzyłam na jego palec na tym karabinie maszynowym. Wiedziałam, że jeżeli się skurczy, to nic już więcej nie zobaczę, bo kule wylecą na mnie. Bałam się dalej, ale inaczej, bo on miał zwyczajną twarz i jakoś wiedziałam, że teraz już nie strzeli. Był młody i wydawało mi się, że też się boi jak ja, tylko inaczej. Ale chyba nie miałam racji, bo przecież musiał być odważny, jeżeli szedł pierwszy. Gdyby się bardzo bał, toby potrafił chyba jakoś zostać z tyłu. Teraz tak o tym myślę. Ale prawie go nie było widać pod tym hełmem. Twarz wydawała się bardzo mała i wąska. To ten hełm to robił. Stał i patrzył na mnie, a ja na niego. Nie ruszaliśmy się, bo ja nie wiedziałam, co robić, a gdybym wiedziała, to byłam jak wrośnięta, a on też chyba nie wiedział najpierw, bo może nie spodziewał się, że

zamiast naszych żołnierzy ja tam będę stała, sama pod tymi szafami. A tam strzelali i chyba jakaś armata strzeliła w ogród, bo huknęło strasznie i szyba, ta duża, zatrzęsła się, ale nie wypadła. Ja Ci to wszystko piszę tak, jak pamiętam, nic nie opuszczam i nic nie dodaję, żebyś wszystko rozumiała, co się ze mną działo i gdzie byłam. Pamiętam dobrze, że tylko jakbym się zdziwiła, że ta szyba nie wypadła. A potem spojrzałam na niego i on patrzył na mnie, i zaczęłam rozumieć, chociaż się nie ruszył. Ale nie myślałam wcale, tylko jakby: on to zrobi, on to zrobi ze mną. I nie mogłam się ruszyć, jakbym zemdlała, ale tylko w środku, a ciało jakby samo stało na nogach bez mojej pomocy. I on patrzył na mnie, a ja czułam, że on tego chce, a coś się takiego dzieje, że kiedy jesteśmy tu sami, nie podejdzie, chyba, że się coś stanie albo ja się poruszę, albo krzyknę, albo co innego. Jakbym wiedziała, że on sam nie potrafi do mnie podejść i zrobić tego, tylko musi stać się coś jeszcze przedtem, żeby to stanie i patrzenie się skończyło.

A potem to było zupełnie dziwne i takie okropne, że jeszcze teraz się trzęsę, kiedy Ci o tym piszę. Ale obiecałam sobie, że będziesz wiedziała wszystko, i powiem Ci wszystko, tak jak mi się zdaje, że było. On przestał na mnie patrzeć i zaczął patrzeć na tego faraona. Wycelował wolno i zrozumiałam, że jeżeli strzeli, to się przerwie ten bezruch i wtedy koniec ze mną. Ale najgorsze, że stałam i patrzyłam, było we mnie coś takiego, jakbym chciała z nim razem strzelić, żeby to się stało. Nie właśnie to, ze mną, ale jakby, żeby się jakaś droga otworzyła. I kiedy teraz o tym myślę, to sama w to nie wierzę, bo przecież ja ich nienawidzę, jak my wszyscy, i przecież Henryk dopiero co umarł i jeden z nich, może nawet ten, go zabił, a ja kochałam Henryka całym sercem i teraz będę zawsze kochała jego pamięć, chociaż czas jakoś go zaciera i znowu pokazuje, jakby jednego dnia było sto lat od jego śmierci, a drugiego — znowu ten dzień, kiedy dostaliśmy tę depeszę. Ale piszę Ci o tamtym i muszę o tamtym opowiedzieć do końca, żeby nie wiem co.

Więc on wycelował wolno i potem zaczął patrzeć na mnie i strzelił. Szkło naokoło tego faraona pękło i coś zrobiło się z głową, jakby odleciała, ale dalej trzymała się na czymś, tylko się przekręciła i faraon patrzył nie w górę, ale w bok. A tamten też patrzył i nie ruszał się. Sama nie wiem, jak się to zrobiło, nigdy nie będę wiedziała. Chciałam wierzyć, że to ze strachu, kiedy on strzelił. Że przestraszyłam się i zrobiłam to ze strachu. Ale nie tak było, wiem, niestety, wiem na pewno. On zaczął iść do mnie i nie patrzył już mi w oczy, tylko trochę niżej, i wtedy poczułam, że lewą ręką rozpinam guziki płaszcza, już trzeci guzik. Dlatego może on zaczął iść. A przecież nie rozpinałam, żeby. Żebym rozpinała po to, tobym nigdy, nigdy do Ciebie ani do nikogo na świecie nie napisała o tym, nigdy. Ale przysięgam Ci, że ja dopiero dowiedziałam się o tym, kiedy on zaczął patrzeć i iść, i wtedy jakbym odnalazła tę rękę zupełnie gdzie indziej, niż powinna być. To było straszne, ale jeszcze straszniejsze to było to, że ja wiedziałam, co ona robi, ręka, i nie mogłam nic zrobić. Tych guzików mam pięć. Płaszcz leży teraz na łóżku i ja patrzę na nie, Helenko, i patrzę. Wczoraj patrzyłam i płakałam. Ale Henryk jeden wie, jeżeli widzi stamtąd, że to nie ja. A on szedł i był tak blisko, że mnie prawie dotykał. Ale szedł jakby dalej i wtedy obsunęliśmy się na ziemię.

To jest najgorsze, ale muszę napisać wszystko, muszę, bobym chyba zwariowała. A tak napiszę i może jakoś ulży mi trochę. Najgorsze było to, że cho-

ciaż ja byłam taka omdlona przez cały czas i jakby sparaliżowana, to od razu to było, jakby to był Henryk, i jeszcze inaczej, może nie lepiej, ale inaczej, jakby to był ostatni raz w życiu albo najważniejszy, albo jakby mi się to śniło i chciałabym, żeby się sen przerwał, jakbym wiedziała, że to okropny sen, a z drugiej strony, jakbym się go trzymała i nie dała się obudzić. On był ciężki i miał zamknięte oczy. I cały czas coś mówił, jakieś imię, zdaje się, że Małgorzata... Małgorzata... a potem jeszcze coś i znowu Małgorzata. Ale to dopiero później pomyślałam, co mówił, bo kiedy mówił, to było jakby do mnie. I jakbyśmy wpadali w tę podłogę coraz głębiej, głową w dół, coraz głębiej. I objęłam go za szyję. I wtedy coś się posypało. Ale też zrozumiałam dopiero później, że miałam w ręce mój koszyczek, przez cały czas, od nocy. Widocznie miałam go u ciotki i tak z nim poszłam, sama nawet nie wiedziałam, bo myślałam o Fifi, a potem widocznie zapomniałam o nim, jak to o koszyczku. Z niego musiały się wtedy wysypać nasze rzeczy, zawiązane w chustkę: mamusi perły, obrączki rodziców i jakieś pierścionki i zegarek tatusia z dewizką, a to było wszystko, co by nam zostało na świecie, jeżeli mieszkanie się spaliło. Ja, głupia, niosłam to cały czas, zamiast zostawić u ciotki. Ale to nieprawda, że wtedy pomyślałam o tym, dopiero za chwilę, bo wtedy przytuliłam się do niego i coś mnie gniotło, i wiedziałam, że to granat, który on ma u pasa, i tak mignęło mi, żeby ten granat wybuchł za chwilę, nie teraz, tylko jeszcze za chwileczkę, toby chyba. Ale tego już Ci nie napiszę, bo pomyślisz, że kłamię albo zwariowałam z rozpaczy po tej wojnie. I lecieliśmy coraz prędzej, chociaż go obejmowałam, a on szeptał coraz prędzej to imię. A potem zrobił się lekki i leżał nieruchomy z zamkniętymi oczami, jakby umarł. A wtedy ta ogromna szyba wypadła z ram i poleciała w dół, cała, zupełnie płasko, a potem rozbiła się o posadzkę na kawałki. Leżałam na posadzce i zobaczyłam ją na równi z moją głową, tylko że daleko, leciała, znikła i nie było żadnego trzasku, bo był taki huk naokoło. Wtedy ja zamknęłam oczy. A on się poruszył. Nie otwierałam ich. Leżałam. Słyszałam, że wstaje. Pomyślałam, że może strzeli do mnie teraz z góry. Było mi wszystko jedno, leżałam i nie chciałam wrócić do świata, jakbym wiedziała, że to mnie będzie prześladowało od tego dnia bez przerwy, codziennie, tak że chyba naprawdę zwariuję. Leżałam. Potem ktoś biegł za oknem, krzyczał, potem było cicho. Otworzyłam oczy i usiadłam. Nie było go. Na podłodze leżały nasze pierścionki, rozsypane, i koszyk. Pozbierałam wszystko i poszłam.

Teraz, Helenko, błagam Ciebie, żebyś mi

Których twarze były jako lwie twarze, a jako sarny po górach prędcy. Ale bieg nie jest w mocy prędkich ani wojna w mocy mężnych. Za ogniem był głos cichy i wolny, umierająca, zielona chwila pod ciepłym dymem, nisko pośrodku trawnika, kiedy jego umęczony mózg i wszystkie myśli przystanęły na środku placu i upadły na kolana, żeby dać się rozstrzelać na strzępy rozpaczliwym obrońcom, ukrytym w płonących domach, zostać w trawie i nie być.

Ale ciało biegło dalej, nie zatrzymało się, pędziło młode, obce i bezwzględne, niosło go bezwładnego, bezradnego, klucząc, przeskakując zabitych, zrywając się, przypadając, dobiegło, upadło mądrze za osłonę podmurowania szerokich stopni przed wejściem do muzeum, wysłuchało porucznika i powiedziało tak

jest. Potem poderwało się i wskoczyło tam przez uchylone drzwi, przygięte, czujne, z palcem na spuście. Oni, reszta, przesuwali się pod ścianą na zewnątrz, żeby okrążyć gmach i uderzyć w głąb szerokiego parku. Idź, sprawdź, czy tam nikogo nie ma. Tak jest.

Był w środku, sam, nagle bez konieczności biegu. W ciemności ciała, od nieruchomych stóp zaczęła się podnosić mgła, w górę, ku piersiom, wyżej, oddech osiadał i serce, coraz mniejsze. Z tyłu była burza; ocean strzelający latającymi rybami, grzechot pękających błyskawic. Tu, wewnątrz, wysoka wyspa ciemnej oliwy, czarny dzwon we mgle, pełen własnej ciszy nie pomieszanej z niczym, z żadnym dźwiękiem. Wielki, umarły przedsionek w poważnym półmroku.

Stał pochylony, z palcem na spuście, patrząc, słuchając tego, co zobaczą uszy, jakby to były oczy słuchu, patrzące na coś małego, czego jeszcze nie ma w szczelinie między hukiem i ciszą, zobaczyć, usłyszeć nie szmer, ale inną ciszę, inny jej gatunek: obecność żywego ciała, cichą, nieruchomą dla wszystkich zmysłów jak to, co jest w granacie, wrogie sprężone miejsce, które może skoczyć.

Pośrodku przedsionka, na podwyższeniu, umierający Gal. Z palcem na spuście, nad szybkimi wachlarzami oczu, słuchając myślał wolno, z boku:

umierający Gal kopia z brązu wszędzie umiera w każdym mieście szanującym się gdyby nagrali jęk na taśmę i jego ostatnie słowa toby mieli wszystko całe umieranie ciągle od nowa tysiąc kopii ten sam Gal w swoim niepowtarzalnym powtarzalnym repertuarze ta chwila tuż przed migawką w brązie zaraz ręka się ugnie upadnie na wznak oczy usną ale jeszcze nie nie jeszcze chce być żywym Galem próbuje stara się okropnie to jest właśnie sens tego. Może go dobić? Pusty brąz odlew będą dziury na wylot po co? zamiast siebie może zamiast siebie? nie po co? przecież przeżyję wieczorem to minie ktoś powie do mnie ależ to był dzień no no no no!

Ciało w tym czasie nie myślało, to nie były myśli, tylko tony, ciszej, głośniej, w minorze, umieszczone gdzie indziej, poza myślami, chociaż były w tym nawet słowa i wnioski: ostrożnie drzwi uchylone podejść powoli za małe żeby prowadziły do jakiejś sali tamte duże prowadzą do sal na pewno zajrzeć jakiś gabinet.

Wszedł. Ciało patrzyło: wachlarz, wachlarz, palec na spuście. Mgła opadła, może dlatego, że to był zwyczajny pokój. Oprzytomniał. Stał spokojny, cały żołnierz, zniszczony w środku jak przez termity, myśląc, broniąc się przed myślą, która go trąci i rozsypie w proch.

Gabinet. Na pewno kustosza. Biurko, czysto, suszka do atramentu. Atrament w kałamarzu też z brązu. Z jednego Gala tysiąc kałamarzy. Można przetopić, potem znowu stopić, i będzie znowu Gal. Tam nóż do przecinania kartek, też z brązu, przybory, panu kustoszowi życzymy wielu lat współpracownicy. Zielone sukno na biurku, wyszczotkowane, gładkie jak koń. Mogę usiąść na krześle, nawet napisać kartkę. Serduszko i dwie litery: proszę nikogo nie winić, cała woda wyciekła, duszę się, tonę w powietrzu, wasz kochający Karp, ps: dobranoc, zaraz strzelę, wasz kochający umierający Tysiąc Kałamarzy.

Może poczuję, kiedy głowa dotknie sukna. Albo kiedy hełm stuknie. Mówią, że ono umiera ostatnie, ucho. Zabił się ze strachu przed śmiercią. Wzru-

szą ramionami: Głupi Franciszek, głupia dupa w kałamarzu na cmentarzu. Potem pójdą, uszy do góry. Odwrócić lufę. Wystarczy.

Zdjął palec ze spustu, odwrócił lufę i zajrzał do środka. Noc. Potem wziął do ręki kałamarz i wylał atrament na biurko. Czerwona wygrywa. Niszczy żołdak, nie umiera. Na wojnie wszystko jest moją własnością. Poza moim życiem. Prędko: kiedyś będę miał dzieci, dzieci, powiem uważaj, bo wylejesz, o, ty niezdaro: Małgosiu, Piotrusiu, patrz, atramentem całe ubranko nowe, całą nową sukienkę sobie zalałaś zalałeś, i biurko tatusiowi. Tatusiowi i na ziemię kapie.

Kapie na ziemię. Jeżeli będę miał dzieci. Prędko: złote skrzydła sprawdź czy tam nikogo nie ma tak jest. Tu nikogo. Pusto. Wyjść. Drugie drzwi tam, też małe: WC Dla Pań. Odruch krótki, prawdziwy: nie wchodzić do damskiego. Jak wtedy, kiedy nadepnąłem trupowi na palce i powiedziałem przepraszam. Obejrzeć. Ostrożnie, może być mina. Pułapka. Pociągnąć za wodę. Po co? Szumi. Mogła być nawet tu. Ktoś opowiadał: pociągasz za wodę i znikasz, wybuchła. Jak ten, co nadepnął dzisiaj rano, tam na równinie, przepraszam. Jakaś cesarzowa rosyjska też w takim miejscu podobno. Ale nie od miny. Wyjść, nikogo.

Przedsionek. Za tym Galem też nikogo. Wielkie, podwójne drzwi. Coś uderzyło w dach. Tak, najpierw na prawo, to będzie sala w tyle gmachu. Jaka ogromna klamka, też z brązu. Chyba jeszcze wczoraj czyszczona, świeci. Bo gazety im piszą: wróg odparty. Oni myślą, że naprawdę, i sprzątaczka sprząta. Zresztą musi. Wrogowie przychodzą, odchodzą, klamki zostają. Rozbić, jeżeli będą jakieś wazy. Przeżyję, gwałcą, palą, niszczą, żołdak. I tak, nigdy nie potrafię do siebie. Mogę w każdego, cały magazyn, umiem. W siebie boję się. Strasznie się boję śmierci. Chcę umrzeć. Ostrożnie. Najpierw uchylić trochę, przykucnąć. Czekają na głowę na wysokości głowy, zawsze. Kiedy bardzo nisko, muszą mieć czas. Na obniżenie lufy. Noc. Można zdążyć wtedy. Czerwona wygrywa. Jeżeli będę miał dzieci. Huk w ogrodzie. Dom się kołysze. Szpara, widzę, pusta sala. Ostrożnie, szerzej. Chyba Egipt. Siedzi pod ścianą, boso, z głową ptaka, na tronie. Zawsze chciałem. Być człowiekiem ptakiem. Nocą, przed ich oknami, kiedy się rozbierają. Miałem czternaście lat. Później też. Pusto. Na środku szklana pokrywa, leży facet, jakiś ukradziony faraon. Twarz jak stary korzeń. Oddech ktoś

Strzelić tak nie nie dziewczyna. W płaszczu nieprzemakalnym między szafami jaki obcy jest człowiek w muzeum stoi patrzy jak wyglądam jestem brudny w hełmie zdobywca obcy. Zdobywca? Nie, nie potrafię.

Kiedy strzelił do leżącego króla, głowa mumii przesunęła się trochę i wyszło z niej coś, po drugiej stronie. Król ma trociny w głowie król jest nagi. Nagi

Obejrzał się, leżąc, wciśnięty między dwa ogromne korzenie starej lipy. Nad katedrą dym wiązał powolne węzły wiatru. Bliżej muzeum, ciemne, ciężkie za drzewami. Też za mną. Rozsądni ludzie w ogóle nie troszczą się o kobiety. W nocy myślałem, że muszę przejść rzekę, już zapomniałem.

Z boku szeleściły kule po ścieżce jak liście. Oficer przebiegł pomiędzy nimi, w poprzek linii, nie bardzo schylony, z ciemną młodą głową w gwiazdach. On też musi, przecież pcha nas naprzód, inaczej nie posłuchalibyśmy. Ciemne, cięż-

:ie za drzewami. Sala z naszej strony, tamto wielkie okno. Rozpięty płaszcz, białe, długie nogi, rozrzucone jak we śnie. Mówiła coś do siebie, objęła mnie, potem naokoło jakieś małe pierścionki, wysypane z chustki, na posadzce. Złoto. Wysoki kielich, daleko, na łące złoty cielec, sam, bez matki. Jak we śnie, Niekonsekwencje Clausewitza. Ich gładka skóra: na polach Flandrii, gdzie rosły maki. Stoją na brzegu, objęte w pół, patrzą, Lili Marlene, Madelon, zamyślone lustra. I ustaną wszystkie córki śpiewające. Znikają jak w starym płótnie: otwarte usta piekła, nagie z harfami w rękach, dzwonią cichutko kajdanami na kostkach, szepczą, wiedzą za co. Ogień czeka, oblizuje się czerwonym jęzorem, nagie, wiotkie, spala je spazmatycznie w nagłej nienawiści, potem cichnie, pali się równo, czeka. Idą następne, jedna za drugą, przez całą historię. Bo objęły ramionami, szeptały, nie wiedząc: miłuj nieprzyjacioły twoje. Ale On jest Mężczyzną, siwobrody Wielki Teoretyk, czy nadstawił kiedyś Szatanowi swój drugi bizantyński policzek, On, Generał Generałów, profesor Alaster, popychający nas złotymi kopniakami? Dlaczego jej bronię? Zdaje się, że zostawiłem w niej moje życie, jestem pusty, oni mnie mogą zmusić teraz. Jutro odpocznę i znowu dwa reflektorki pod hełmem, łasica biegnie bruzdą, widzi nad sobą, pod sobą, naokoło. Znowu czołg się pali, sam nigdy daleko nie zajedzie. Żaden z nich daleko nie zajedzie. Ciągle przysyłają nowe. Wydostać się stąd tak pójdę z nimi tak potem w jakimś domu tak położę się usnę niech robią co chcą może tamci przyjdą zabiją nie obudzę się będę spał stary król z dziurą w głowie tak teraz jeszcze raz zrobię wszystko oficer biegnie znowu. Pada przy mnie. Dyszy, uśmiecha się, czerwony język, białe zęby wesoła chorągiew. Dyszę, uśmiecham się do niego, mam te zęby i wilczy język dobrze. Za drzewem znajomy chłopak z miotaczem płomieni. To na te bunkry. Dobrze, na bunkry. Pójdę razem. Jeżeli mnie zabiją, tym lepiej, nikt się nie dowie, napiszą ojcu, zapisze dzień, na odwrocie okładki Biblii. Tam jest już: Antoni urodził się, teraz dojdzie reszta: dnia, roku. Matka? Nie ja wymyśliłem matki, ona mnie wymyśliła. Ten leży obok mnie, już się nie uśmiecha, zaraz nas poderwie. Paskudny ogień, silny, nisko, będą straty, kule tam i z powrotem w gałęziach, w kwiatach. Niewola? tak. Nie, może? nie wiem, bardzo trudno. Wszystko lepsze. Ale oni się cofają, więc jak? Może? Tylko nie to, już nigdy. Jeszcze z tego parku, potem koniec. Klomby, drzewa, potem znowu klomby, daleko. Jakiś komin za drzewami. Na prawo sadzawka z fontanną. Nieczynna, rozbite wodociągi. Wstanę, pójdę, spojrzę na sadzawkę. Czybym doszedł? Może, nigdy nic nie wiadomo. Przez całe pole obstrzału. Wszyscy patrzyliby, zza każdego drzewa, trochę przykro, zwariował. Pochyliłbym się, twarz zmęczona z zmąconej powierzchni, coraz bliżej, w końcu by trafili, wpadłbym do lustra, głęboko, cicho. Potem już nic.

Za czołgami, za czołgami

przez park usiany kwiatami. Mój koniec wojny. Już już już. Urlop dla anioła stróża. Już ruszamy, dobrze. On się podrywa i ja. Biegnie za drzewo, nie widzę nic, klomby, krzaki, jakiś mur, daleko dosyć. Tam, upadł trafiony hełm nu spadł toczy się ciemnoczerwone włosy leży nie rusza się głowa rozwiana tak pochodnia. Przyszli tak Lotofagowie zjedli kwiatki ojca matki teraz biegiem tam pod dąb upaść tak czołg strzela w krzaki to chyba tam ogień stamtąd czuję że stamtąd. Świsnęło, odmanewrował, rusznica przeciwpancerna. Jest porucznik znowu. Pokazuje, tak, zamaskowane krzakami, linia bunkrów.

Ktoś tam jest blisko, rzuca, nie trafił, krzak jaśminu leci w górę, teraz widać betonowy ul, niski, w środku strzelnica, z góry w dół: jak kocie oko. Stamtąd karabin maszynowy, widzę dymek malutki. Z innych krzyżowy ogień, dobrze ustawione. On ich tam okrąża z miotaczem płomieni, czołga się, już blisko. No, prędzej. Puści ogień? Puścił. Trafili go. Kręci się w kółko, macha tą kitą, klęka we własnym ogniu, pali się, wstaje, wstaje, wyciąga ręce, pada, teraz pali się pod drzewem, nad nim gałąź też i trawa też, naokoło. Wąż syczy, skręca się, pluje. Dym. Obliczyć tak zawleczka tak podbiec, upaść, będę osłonięty. A z boku? Może też. Zaraz jeszcze jeszcze już.

Tak, trawa, ręka, zamach, leci, jest! Jest! Dym ze szczeliny. Ugryzłem się w dolną wargę. Trzeci raz w tym roku. Koniec.

Maciej Słomczyński

Jerzy Harasymowicz

POGUBIŁEM PRZYJACIÓŁ

Wytrząsnąłem przyjaciół z kieszeni jak śmiecie
Już nie będą mi deptać śniegu w grudniu i zasłaniać słońca w lecie

Już nie będą mi dotykać wierszy tłustymi paluchami
I nawieszać się nade mną śmiechu jaskrawymi maskami

Jak stado wróbli rzekłem odlećcie na inną wiśnię przetrząsajcie jej kieszeń
O wreszcie będę mógł dowoli się nagadać z łopianu zielonym grubym
Sokratesem

WAKACJE

Leszkowi Marucie

Boże jakie miłe są wakacje gdy słońce chodzi na czterech nogach krowich
Gdy prosiak na wozie dostarcza Muszynie nowin
Gdy wieczorem kiedy świerszcze trzeszczą jak w piecu stara choina
Idzie się do małego jak budka dla ptaszków kina

A może mnie denerwuje już atomizacja słowa i Przyboś Julian
A może kłódka do mojej poezji to jest liścia zielona kłódka
Ja nad Popradem mam ławkę skąd widzę doskonale
Że świat jest płaski jak stół i się nie rusza wcale

Kocham kurorcie twe góry zielone po pas stojące w wodzie
Twe ławki gdzie siedzi się pod złotym baldachimem słoneczników w chłodzie
Na których piszemy że byliśmy akurat w lesie
I że się słyszy właśnie jak g ę ś d r z e s i ę

ŚNIADANIE NA TRAWIE

Dwudziesty wiek został za pagórem za tym krzakiem głogu ognistym
Na kocu pomidory ogniem zieją a flaszka wina sypie gwiazdki i iskry

I szepnąłem Kasi w uszko jak w listeczek zielony
Wiesz napisałem ci wierszyk jak złotą podwiązkę twą nóżką zachwycony

I zasnąłem obejmując Kasię i śnił mi się jej dekolt wycięty głęboko
I zamknąłem zielenią pijane szklanne wstawione oko

NIEDZIELA U CIOTKI

Wszystko mieliśmy jak na zamówienie u chmury
Jesień pędzącą ogrodem jak kotkę rudą
I wiatr co gwizdał na dachu blaszanym grzebieniu
I latawca lis czerwony nad miastem w oddaleniu

Udał się ten ganek drewniany gdzie do słojów z korniszonem
Wpadł listek jak listek bobkowy i te poziomki niby pierścionki na palcach
Udała mi się ust twoich rajska konfitura
I policzki twe rumiane jak na portretach Halsa

Jerzy Harasymowicz

Effendi Kapijew

ZAPISKI FRONTOWE
(1941—1944)

Jutro wyjeżdżamy na front. Uczucie pełnej niepokoju ciekawości, szacunku do samego siebie a zarazem jakiejś zależności (czy może przygnębienia) — zbliża się bowiem i niedługo mnie pochłonie ów nieubłagany i niepojęty potwór zwany frontem.

Byliśmy w wojennej komendanturze miasta. W poczekalni atmosfera wojny domowej. Kozak z sumiastym wąsem. Młodziutki wartownik wsparty o bagnet. Jacyś młodzieńcy (dumni, że przypasali brzęczące szable) pytają:

— Co mamy zrobić z tymi aresztowanymi, towarzyszu komendancie?

Stuk maszyny do pisania (maszynistka w płaszczu wojskowym, narzuconym na ramiona). Ludzie przypalają papierosa, biorąc prosto z piecyka płonącą głownię i zbliżając ją do twarzy. Półmrok...

— Ładnych czasów doczekaliśmy! Znowu rok osiemnasty.

Jedziemy do Armawiru. W wagonie smrodliwe ciemności. Jedziemy stojąc na jednej nodze. Dosłownie nie można się poruszyć. Jeżeli ktoś chce wyjść, przesuwa się w stronę drzwi górą. Musi w tym celu uczepić się rękami półek — niczym małpa w lesie podzwrotnikowym — i rozhuśtać się, podkurczając jednocześnie nogi, w których zaciska swoje rzeczy. W wagonie zresztą naprawdę pachnie odurzającymi wyziewami błotnymi i duszną stęchlizną gęstych zarośli. Młodziutki lejtenant w kubance, uzbrojony, korzystając z okazji mocno obejmuje jakąś miłą dziewczynę o niebieskich oczach. Nieco później dowiadujemy się, że dziewczyna nazywa się Lubow Maksymowna Sliwina. Ewakuowana z Kamienki. Bez żadnych środków do życia. Sama nie wie, dokąd jedzie.

— Słuchajcie, towarzyszko Sliwina, w waszym ogródku śliwki jeszcze nie dojrzały?

To pyta lejtenant.

— Smacznego — żartuje ktoś. — Na froncie śliwek nie będzie.

Ktoś zapala zapałkę. Lejtenant już całuje dziewczynę.

Potem dziewczyna głośno śpiewa „Wołga, Wołga...” Cały wagon podchwytuje refren. Stukają koła, za oknem sroży się zadymka, w wagonie mrok...

— Och-och-och! — pojękuje ktoś w kącie. — Babciu, już trzy godziny jedziesz na mnie jak na koniu. Nie masz sumienia...

„Wołga, Wołga...” ryczy wagon; zadymka szaleje.
Dziewczyna, którą w ciemnościach ściska lejtenant, już jakoś za często oddycha i milknie...

Stadko wróbli na ławce przed dworcem. Wróble nocowały widocznie gdzieś na platformach albo w skrzyniach na śmiecie — są nastroszone, czarne i brudne jak zabiedzone bezdomnne dzieci, zostają po nich plamy na śniegu...

Trzydzieści stopni mrozu. Jedziemy otwartą ciężarówką na pierwszą linię. Lodowaty wiatr przeszywa nas do szpiku kości. Szosą przelatują pędem w jedną i drugą stronę ciężarówki, sanie, taczanki, jeźdźcy. Mijamy brygadę saperów, maszerującą na linię ognia. Dowódcy w kożuszkach, konno. Kolumny posuwają się nierównym krokiem, nie w nogę, żołnierze ledwo dźwigają swoje plecaki i torby polowe. Zadymka oblepia ich śniegiem. A oto idzie chyba nauczycielka z pobliskiej wsi. Ubrana jest bardzo lekko. Przy drodze poniewiera się oszroniony trup konia. Nieco dalej leży hełm.Dokoła bielusieńko. I tylko szosa, niczym ulica wyjęta z jakiegoś olbrzymiego miasta, żyje swoim samodzielnym wściekłym życiem wśród śnieżnej pustyni...
(O tej szosie warto napisać oddzielnie.)
Pas transmisyjny.

Olbrzymie, nie uprzątnięte czarne pole słoneczników. Krążące nad nim stado wron.

Wieczorem. Tęczowa aureola wokół księżyca. Jak kopuła. Step. Zadymka. Żołnierz regulujący ruch.

Konie kawaleryjskie w chlewie. Kury nocują na ich grzbietach jak na grzędzie. Przy koniach jest im cieplej.

Całun. Mułła nosił go ze sobą przez całe życie i zapomniał w wagonie towarowym. Umarł na małej stacyjce.

Strach czyni cuda. Po bombardowaniu (nalotu na chutor dokonało piętnaście bombowców, jak na Londyn) ludzie wyłysieli. Wybuch. Ludzie biorą się za ręce i wrastają w ziemię. Żegnajcie! No, jeszcze żyjemy! Znowu wybuch. Znowu — za ręce.

Padliśmy w błoto. Leżeliśmy cały dzień. Wieczorem ziemia zamarzła. Żołnierze wmarzli w ziemię tak, że nie mogli się poruszyć. Wreszcie zerwali się pozostawiając na ziemi przymarznięte strzępy mundurów.

Sitowie. Lód. Wiatr. Mróz. Żołnierze przez cztery doby leżeli na lodzie. Przebijali lód bagnetem i pili wodę przez trzcinkę. Mgła, nie widać księżyca...

Na ulicy małej wioski strzela działo przeciwlotnicze, a tuż obok baba zbiera drzazgi na opał. Oszołomione psy machinalnie i ponuro wykonują swoje psie obowiązki.

Syn pisze do rannego ojca: „Kochany tatusiu, uważaj na siebie w przyszłych walkach, i posyłam ci wiersze o Dziadku Mrozie".

Żołnierze romawiają o odznace, którą na pewno otrzymają wszyscy uczestnicy wojny po zwycięstwie nad faszyzmem.

— Jak każdy medal...

— Akurat! To przecież światowa sprawa, rozgromienie faszyzmu. Musi być kula ziemska i okno kremlowskie...

— Nie, lepiej po prostu krasnoarmiejec z bagnetem...

Opatrunek. Kość przestrzelona, noga zwisa na ścięgnach. Oderwana stopa. Na plecach — wyrwany płat ciała, w ranie utkwił odłamek. Lekarze naradzają się: dać narkozę czy nie?

— Nie trzeba! Róbcie, co trzeba. Dajcie tylko zapalić.

W najgorszej chwili, podczas piłowania kości, zaczął nagle śpiewać. Najpierw cicho, potem coraz głośniej. Blady. Oczy zamknięte.

Raskinułoś morie sziroko,
I wołny buszujut w dali,
Towariszcz, my jediem...

— Co, Siergiejew, zamroczyło cię?...

— Wstydźcie się, towarzyszu komisarzu! Jestem przytomny...

Do notatnika należy zapisywać nie fakty i pejzaże, ale myśli. Myśli przychodzą i odchodzą bez śladu; fakty pozostają, można je ostatecznie wymyślić. Myśli są niepowtarzalne i to, co wczoraj wzruszało, dziś jest zapomniane i stracone na zawsze.

— No, jak tam na wojnie, strach bierze?

— A czemu? Jakby człowiek na scenie występował, zupełnie tak samo.

Gramofon gra *Jabłoczko*. Przenosimy się myślami w tę daleką epokę. Pieśni w ogóle powstają albo w kawalerii, albo wśród marynarzy.

Pistolet automatyczny pracuje jak maszyna do szycia: tr-r-r-r!

Kozakom wydano rozkaz: ostrzyć szable. Ostrzą...

— Zając ma uszy jak peryskop — wszystko słyszy! (Komisarz)

O zegarku, który szedł na ręce trupa.

Już od siedmiu dni na całym froncie hula zamieć. Na ulicach wioski zaspy sięgają dachów. Są twarde i ubite, można po nich łazić jak po górach. Przejechać nie da rady. Śnieg wiruje, kłębi się i zacina w oczy. Białe piekło. (W piekle buszuje zamieć, a nie ogień. Tak twierdzę ja, który tam byłem.) Najupiorniej jest w nocy. Księżyca nie ma, jednakże śnieg jest nasycony jego żółtawym, mętnym blaskiem. Patrole i wartownicy sprawiają wrażenie widm,

które zastygły przed świtem. Wystarczy wysunąć nos na podwórze, by człowiek zdrętwiał z zimna — do mieszkania wdzierają się wówczas kłęby pary, niczym do łaźni. Posępne, przeciągłe zawodzenie i świst zamieci zdaje się nie mieć kresu; dusza lodowacieje, w piersi wzbiera przeraźliwa, zwierzęca rozpacz...

Długo stoję na podwórzu obok spalonej niemieckiej ciężarówki (śnieg zasypał ją niemal całkowicie, z zaspy sterczą jedynie ostre żebra budy) — stoję sam, w bezbrzeżnej zamieci, zdany na jej łaskę, z zamkniętymi oczami i chwieję się na wietrze starając się zrozumieć i wniknąć w sedno, w istotę tragedii świata. Myśli moich niesposób wyrazić słowami (jest w nich jakaś błogość, a zarazem powiew śmierci, pierwotnego strachu).

Nalot w lesie. Las płonie w powietrzu. Stuletnie sosny tańczą w niebie, zanim bowiem zdążą upaść, następne wybuchy podrzucają je jeszcze wyżej. Piekło!

Widząc, jak wspaniale walą artylerzyści, pułkownik rozpłakał się. W tym właśnie stanie znalazł go komisarz koło baterii; artylerzyści nie dostrzegając pułkownika walą bez przerwy — z bunkrów tylko kurz, drzazgi, ręce i nogi Niemców lecą do góry. A tu nasze głośne „ura-a-a!"

Pułkownik w wolnych chwilach lubi nastawiać gramofon. Płytę *Dumy moje, dumy...* przegrywa dwadzieścia pięć razy z rzędu. Potem wzywa harmonistę pułkowego i rozkazuje mu nauczyć się melodii.

Wiezie bryczką rannych i gra na harmonii tango. Ile czaru jest w tej muzyce. Ranni leżą nieruchomo z otwartymi szklanymi oczami i patrzą w niebo. Bryczka sunie wolno. Konie zwiesiwszy głowy idą stępa po gładkiej drodze usianej opadłymi kłosami.

Długo szukano pułkownika. W końcu harmonista zagrał jego ulubionego marsza i po kilku minutach na spienionym koniu zjawił się pułkownik.

Na polu walki sanitariuszka, maleńka, spocona, dźwiga rannego.
— Jak ci na imię?
— E... Zapomniałam. Na śmierć.

Pisarz pułkowy nie czyścił karabinu. Raz i drugi uszło mu to na sucho. Za trzecim razem komisarz wściekł się.
— Ja ci pokażę, duszo papierowa, jak trzeba się obchodzić ze stalą.

Kołchoz. Wyblakły dzień zimowy. Spotykamy na polu chłopaczka w samej koszuli. To pastuch. Stado ponuro stoi na wzgórzu, gdzie spod śniegu tu i ówdzie sterczą zeschnięte badyle. Nieco dalej spod śniegu wyrasta żółty stos — to kukurydza, zwalona pod gołym niebem. Tuż obok waga. Już nie stado, lecz cała chmura wron krąży nad tym stosem.
— Słuchaj, chłopczyku, czy nie można by czym przykryć kukurydzy? Przecież wrony ją rozdziobią.

— Już rozdziobały. Mało co zostało.
— A nie zimno ci w koszuli?
— Nie!

Ma w kieszeni klucz od domu, który dawno zburzyli Niemcy.

Napis na pudełku ze świeczkami, na którym wyrysowana jest choinka i zajączki: Spółdzielnia Inwalidów „Szczęśliwe dzieciństwo".

W aule podano nam zupę w nocniku.

Poeta leningradzki. Trafił na front, został dowódcą baterii. Odznaczył się chlubnie podczas oblężenia Leningradu. Żołnierze przepadali za jego rozkazami. Podczas kanonady rozgorączkowany poeta krzyczał:
— Za wielką literaturę rosyjską! (Salwa.)
— Za Iwana Siergiejewicza Turgieniewa! (Salwa.)
— Za *Wojnę i pokój!* (Salwa.)

Wiosna. O północy weszliśmy do chaty przewodniczącego kołchozu. Pełno niemowląt. Pod łóżkiem piszczą kaczęta, na skrzyni kocięta, w sieni, w kącie skomlą szczenięta i ryczy cielę, na łóżku płaczą dzieci.

O pisarzu na froncie.
1. Trzeba się rozpłynąć.
2. Trzeba pomarznąć.
3. Dumy moje, dumy...
4. Pisarzy lubią...
5. Nie trzeba fantazjować. Trzeba być uczciwym, każde zdanie musi być prawdziwe. Nie tylko opowiadać, ale i wiedzieć. W obliczu wojny wszystko jest śmieszne.

Pies szczeka basem. Poważnie i donośnie, jak dzwon.

Przez okno pada światło na ogród. Kwitnące za oknem słoneczniki, niczym święci (z okrągłymi nimbami nad głową), stoją w gromadzie przed domem. (Podobne są również do mumii o bladych twarzach zasłoniętych całunem.)

Na płocie skacze wróbel. Wydaje mi się, że bardzo mu brakuje rąk. A może to na tej wojnie wciąż stoją mi przed oczami inwalidzi.

Wiśnią trafiano do ust. (Dziewczyna leżała pod drzewem, chłopcy siedzieli w gałęziach.)

Malutki prosiaczek. Je z tej samej patelni, na której stoi. Niewiele większy od myszy. Sierotka. Kiedy się go bierze na ręce — zasypia jak dziecko. Biedactwo, nie podejrzewa nawet, w jakim celu ludzie go hodują.

Serce człowieka, jak akumulator, posiada swój ładunek. Siła i młodość zależą od sposobu wyzyskania tej energii. Jestem przekonany, że każdemu człowiekowi natura dała niemal jednakową siłę serca, ale jeden zużywa ją gwałtownie i szybko gaśnie, drugi zaś powoli i leniwie rozkłada ją na sto lat. Nie jest to, być może, zasada ogólna, ale w większości wypadków się sprawdza.

Wiatr. W sercu moim budzi się niedźwiedź.

Moje dzieciństwo ukazuje mi się dziś jako rumiane, dojrzałe jabłko na słonecznym stole, nakrytym czystym obrusem. Mimo smutków, nieszczęść i błota — mimo wszystko.

Bohater umiera jeden raz, tchórz — sto razy (pieśń czerkieska).

— No, idź! No, idź! — popędza konia brodaty inteligent.

Żółte pole słoneczników. Ta ziemia daje miód. I benzynę.
Elbrus przecięty obłokiem jak brzytwą.
Szeregi kulawych i bezrękich rannych ciągną szosą. A samochody przeważnie jadą puste.

Pocieszam się. Umrzemy — no to co! Ostatecznie można i tak! Zobaczymy!

Wiatr. Kurz. Z ostów osypuje się biały puch, ślepiący pył osiada na oczach. Na popasie niespokojny szelest kukurydzy.

Na ciężarówce, na pakach, z gitarą. Je szare jabłko, sam jest szary i jego gitara też jest szara od kurzu. Jak w kinie.

O, ci piechurzy, jeźdźcy, ranni, wychudzone dzieci i dziewczyny — armia napoleońska brnęła w śniegu, ci w kurzu.

Cykają świerszcze. Noc. Wydaje się, że to cykają gwiazdy.

Grona rannych na płaskich dachach domów.

W niebie przesuwają się gwiazdy. Psy wyją na głosy w aule. Przez całą noc przejmująco i żałośnie ryczy ewakuowane bydło. Wrażenie sądu ostatecznego, wielkiej wędrówki ludów.

— Mamo, odsuń dziadka od samochodu.
Żydowska rodzina przechodzi przez szosę. Ślepy starzec.

Jak w prastarych czasach na Rusi, jedziemy kupując wszystko za sól. Pieniędzy nikt nie bierze.

Nie mogę się powstrzymać od zanotowania tego drobiazgu. Kołchoz ewakuuje się, zdążyliśmy jednak kupić szesnaście kilogramów owsa. Czekamy na księgowego, który gdzieś się zapodział. Trzeba zaksięgować. Idę do mieszkania księgowego — bez zaksięgowania nie można, tak silne są tradycje biurokratyczne. Przecież za godzinę wszystkie dokumenty zostaną spalone, cały dobytek rozgrabiony! Ale bez księgowego przewodniczący kołchozu nie może sprzedać owsa...

Napisy na ciężarówkach: „Naprzód, naprzód, tylko naprzód! Ani kroku w tył!" — i wszystkie pędzą na tyły.

Razem z kurami, z gęsiami. Gęsi godnie siedzą na wozie. Karmi się je i poi ze szklanek.

Chasaw-Jurt. Przez dwa dni leżałem pod drzewem w ogrodzie, ze zmęczenia nie mogłem ruszyć ani ręką, ani nogą. Wiatr. Drzewa chylą się ku ziemi. Wszystko chwieje się i szumi. Nastrój jakiegoś dziwnego przygnębienia. Tuż nad głową przelatują miotane wichurą samoloty...

Powłócząc nogami wchodzę do obejścia. Tu mieści się sztab kontrwywiadu. Odbywa się właśnie przesłuchanie renegata, który chciał przejść na stronę wroga. Jest to zamyślony, brodaty żołnierz, którego strzegą konwojenci...

Potem widzę, jak płacze w kącie podwórza opuściwszy głowę na kolana.

Wieczór. Aresztowany leży na łachmanach, twarzą do ziemi. Uspokoił się, a może się zamyślił... A wartownik oparł karabin o ścianę domu i gra na harmonii rzewną, rozszlochaną melodię. Wieczór. Ludzie z kontrwywiadu rozeszli się po podwórzu i ogródku przed domem.

— Nie graj, nie graj, błagam cię, bo się zaraz rozpłaczę! (To ja mówię do wartownika.)

Wartownik przestaje grać, oddycha z ulgą i uśmiecha się. Oczy ma zamyślone.

Chleb z pocałunkiem. (Noc, platforma, Pers mnie poczęstował.) Jaki słodki był ten chleb z pocałunkiem!

Siedzę na brzegu spokojnego morza, niczym bohater nie napisanej powieści, i szepcę do siebie: „O, Morze! O, Morze Kaspijskie!"

Gramen. Siedzi sam jeden w ciemnym pokoju redakcyjnym. Odłamuje w szufladzie kawałki czarnego chleba i zjada je ukradkiem. Wyschnięte, starcze palce. Mlaska wargami. Patrzy spode łba jak Gogolowski Pluszkin.

— Cholernie potrzaskały Piatigorsk nasze samoloty i katiusze.

(Mlaskanie.)

Żadnego zdziwienia, współczucia. Żadnego pytania.

— Tam została moja rodzina — mówię.

Nie odpowiada i mlaska nadal. Jego twarz nie zdradza nawet odrobiny zaciekawienia. Choćby zaciekawienia.

... I to jest pisarz. Z nosa zwisa mu starcza kropelka. Osiągnął już krańcowe

stadium otępienia. Może ze strachu, może z lenistwa i wyczerpania, a może też pod wpływem wszystkiego — literatury, życia, polityki...

— Widziałeś mój sen? (Mały chłopczyk rano do ojca.)

— Ej, nie śpij tak głośno! (Pers, o północy, do chrapiącego sąsiada.)

Amerykańska ciężarówka załadowana po brzegi... sianem pędzi przez miasto wzbijając kłęby kurzu. A więc po to przetransportowano ją przez ocean, żeby w Bujnaksku woziła siano.

Nie śpiesz się, nie śpiesz się! Kiedy czas się śpieszy, największą mądrością jest opieszałość. Nigdy nie śpiesz się z wypowiedziami, z decyzjami, z postępkami. Nieraz sam czas rozstrzygnie za ciebie, i to znacznie mądrzej i bardziej celowo. Naucz się godzić swoje porywy i instynkty z zaufaniem do czasu...

Literatura zaczyna się tam, gdzie kończy się trzeźwy rozsądek, a zaczynają się uczucia, przeżycia, rozmyślania, ból...

Barykady z nagrobków na ulicach Machaczkały.

Leżałbym tak i leżał na plecach, patrząc w błękitne niebo i czując we krwi słońce i jesień. Leżałbym sto lat...

Nawet jeden wiersz prozy, napisany dzisiaj uczciwie, będzie z czasem cenniejszy i piękniejszy od wielu książek.

Ale noc! Ciemności egipskie, „wiatr, wiatr na całym bożym świecie". Błoto takie, że grzęźnie się w nim dosłownie po kolana. Czarne, nieprzejrzane ciemności. Idę — i strach mnie ogarnia. W ciemnościach, na szlaku, który świeżo utorowały maszyny drogowe, stoją nie kończące się tabory. Dokąd jadą? — Ej, czemu stoicie? — krzyczy ktoś w ciemnościach. — Podaj dalej: „czemu stoicie?" — I oto wzdłuż taborów przebiega oddalający się i coraz cichszy okrzyk: — Ej, czemu stoicie? Podaj dalej! Ej, czemu stoicie? Ej, czemu stoicie? — coraz dalej i dalej...

Ciemno, choć oko wykol. Smutek. Wpadam do jakiegoś dołu, gramolę się zabłocony od stóp do głów...

Idę dalej w ciemnościach niewidoczną ulicą, idę na oślep, do upadłego i ogarnia mnie dziwne uczucie przerażenia i zachwytu. Zaczynam głośno śpiewać:

Gdie eta ulica? Gdie etot dom?
Gdie eta diewuszka, czto ja wliublion?

Do diabła! Stanica spalona — dym i zgliszcza. Na każdym kroku leje po pociskach, ruiny, jakieś roztrzaskane kloce. Błoto i wiatr. Straszna noc...

Idę i śpiewam, potykając się, padając i przeklinając własną niezdarność. Jestem oblepiony błotem od stóp do głów. Wszystko mi jedno. Śpiewam i myś-

lę jednocześnie, że dobrze byłoby nakręcić małą, smutną nowelę filmową o tym, jak żołnierz wkracza do wyzwolonej wsi i przystaje przed spaloną chatą. Na progu poniewiera się trup młodej dziewczyny. Żołnierz stoi i łzy spływają mu po twarzy.

Wot eta ulica, wot etot dom,
Wot eta diewuszka, czto ja wliublion.

Myśląc o tym nie przestaję śpiewać i — czy myśli moje mnie tak natchnęły, czy też ta noc nieprawdopodobna — wydaje mi się, że śpiewam o sobie, o swojej straconej bezpowrotnie młodości. Myślę: oto wkraczam do wyzwolonej wsi, do domu rodzinnego; wsi nie ma, młodość jak poszarpany trup poniewiera się na progu, dom moich marzeń spalili wrogowie...

I niewidoczne w ciemności łzy płyną po twarzy bohatera „romantycznej" noweli filmowej. Nie po twarzy tamtego chłopca, lecz po mojej...

Zachód słońca.

W oddali — łańcuch górski, a w dole, na pierwszym planie, rozciągnęły się łańcuchem po stepie stogi siana — góry w miniaturze.

W komendanturze na chwilę robi się cicho. Dwaj oficerowie, wartownik i ja czekamy na komendanta, kapitana Bogdanowa. Ze szpary w podłodze wychodzą myszy i zaczynają hasać po pokoju, wdrapują się nawet na nasze buty. W szafie zamkniętej na olbrzymią zardzewiałą kłódkę rozlega się coraz głośniej energiczny szelest papieru.

— To myszy pracują?

Dyżurny kiwa głową.

— Jedzą archiwa?

Dyżurny ze spokojem odpowiada:

— Nie nasze!

Młody lejtenant, Cygan, poucza przy kolacji swojego przyjaciela:

— Jeśli gdzieś bywasz, nie bywaj do końca! Będą cię wtedy szanować, będą się tobą interesować, będą cię kochać. Dlatego, że nie pokażesz do końca, jaki jesteś naprawdę, nie znudzisz się ludziom — będziesz specjalny. Rozumiesz?

Cygańska filozofia.

Zarówno w sztuce jak i we wszystkim istnieje ta „odrobinka", o której mówił Tołstoj, a która dzieli prawdziwy talent od przeciętności.

„Odrobinka" cierpliwości ponad zwykłą cierpliwość, „odrobinka" stanowczości ponad stanowczość, „odrobinka" woli ponad wolę, „odrobinka" przebiegłości ponad przebiegłość itd.

Notatnik i zawarte w nim notatki są mi potrzebne jak rura wydechowa w samochodzie, jak jęk potrzebny jest choremu... Szczerość — to bóg uczciwych. Modlitwa i uciekanie się doń jest ich nieodzowną potrzebą, nawet gdyby grzeszyli wobec ludzi, świadomie czy z konieczności.

Przyleciały szpaki i nie znalazły stanicy. Siedziały na ocalałych drzewach i ruinach; śpiewały swoją naiwną piosenkę naśladując gwizd kul i terkotanie dalekiego karabinu maszynowego. Skarżyły się jak gdyby i tłumaczyły, dlaczego nie ma stanicy:

Ziw-ziw! Trak-trak! — widzicie, że wojna.

Mina wybuchła z takim trzaskiem i hukiem, jakby człowiekowi wyrwał ktoś ucho z mięsem.

Przy telefonie dyżuruje chudy żołnierz; trzęsie się przyciskając słuchawkę do ucha, trzęsie się, aż mu zęby szczękają. Okazuje się, że żołnierz ma atak malarii, a od telefonu nie można odejść ani na chwilę.

W dopiero co wyzwolonej wiosce malutka, wymizerowana, chudziutka dziewczynka w łachmanach stoi pośrodku podwórza i płacze, bo szofer nie chciał jej przewieźć ciężarówką...

Piekarz Ormianin stoi obok buchającego żarem pieca i natchnionym głosem recytuje z pamięciu *Dawida Sasuńskiego.*

Za oczami znajduje się jeszcze jedna para oczu. Rozumnych, myślących, przeklętych. Te prawdziwe patrzą przed siebie jak szkiełka, tamte zaś widzą przez nie wszystko jak przez okulary i wszystko nazywają po swojemu. Te prawdziwe są tyle warte, co aparat fotograficzny; po prostu utrwalają to kawałek ziemi, to ptaka, to znów drogę czy jakiś tam dymek.

Trup pod słupem telegraficznym. Druty zerwane i słup — jak wdowa z rozwianymi włosami nad ciałem męża — zawodzi na wietrze.

Posłano go po cukier. Wracał z pełnym woreczkiem. Zranił go strzelec wyborowy. Brocząc krwią odsunął przede wszystkim od siebie woreczek, żeby nie przemoczyć cukru.

— Może jeszcze chłopcy pokosztują cukru...

Na froncie człowiek myśli o swoich bliskich i o domu; dom rodzinny majaczy we mgle gdzieś bardzo wysoko i daleko jak latawiec, którym bawią się dzieci. Sznurek latawca przymocowany jest do serca i człowiek ciągnie latawiec za sobą...

Czy starczy mi sił, aby opisać wszystko, co dziś widziałem?
Rękawica, pełna krwi, w okopie.
Siedzący lejtenant: twarz i pierś we krwi.
Ranny, który otulił się w płaszcz-namiot.
— Jegor, gdzie jesteś?
— Tu, tu, przy tobie. (Wina chcesz? — Dawaj!)
Chłopiec. Chudy, biedactwo. Zabity.
W wodzie — karkiem do góry — kucharz.
Konie w błocie.

Mina. Wybuchła tuż przed nami.
Przeprawa na beczce...
Już nie mogłem wytrzymać!

W celu wzmocnienia efektu pisarze i poeci zmuszają zwykle przyrodę, aby brała udział w ludzkich sprawach. Moim zdaniem cała groza kryje się w bezmiernej obojętności przyrody na wszystko, co ludzkie.

Droga biegnie w dal. Grząska, nie kończąca się. Po obu stronach, w rowach przydrożnych i na polach, jeziora wody deszczowej. Drogą idą z węzełkami na plecach smutni ludzie, Rosjanie: starcy, kobiety, wyrostki. A w niebie, chwytając wiatr w skrzydła, swawolą wrony w przeczuciu wiosny.

Leżąc w moczarach jak na pierzynach, zapadając stopniowo w sen i w błoto, zasypiali żołnierze, wystawiwszy nosy do góry jak bobry.
Potop. Myszy polne szukają ratunku na ludziach, na mojej burce. Włażą do kieszeni i za kołnierz. Czwarty dzień z rzędu pada deszcz.

Plakat w łaźni: „Tęp wszy jak faszyzm, a faszyzm jak wszy!"

W ziemiance śpi marynarz. Pijany... Wybuch — pocisk trafia w ziemiankę, zabija dwóch ludzi. Ogromna bryła ziemi spada marynarzowi na nogi i zasypuje go. Marynarz śpi w dalszym ciągu. Ktoś wychodząc z ziemianki nadeptuje mu na nogę. Marynarz budzi się i mamroce pod nosem:
— Boże drogi, co za ludzie — to wchodzą, to wychodzą! — i znowu zasypia.

Żołnierz regulujący ruch nudzi się. Skrzyżowanie dróg na odludziu. Zima. Żołnierz przyciągnął z pobliskiego zburzonego letniska fotel na biegunach. Siedzi samotnie na śniegu, buja się w fotelu i reguluje ruch w stepie.

Stodieriewskaja zdobyta...
Równina. Piaszczyste stepy mozdockie...
Niemcy nagle cofnęli się i rozpoczęli odwrót...
Jedziemy ośnieżoną drogą w nieprzerwanym potoku walącego naprzód wojska. Idą i idą bez przerwy tysiące żołnierzy — czarni ze zmęczenia, o pozbawionych wyrazu kamiennych twarzach — ci bohaterowie, ci wielcy cierpiętnicy, czarni i usmoleni. Azerbejdżanie, Gruzini, Rosjanie...
Opuszczamy na zawsze te stepy, gdzie przez cztery miesiące nie milkła ani na chwilę artyleryjska kanonada, gdzie nasze niezliczone ataki rozbijały się o żelazny niemiecki system obronny, gdzie zginęło tylu młodych...
Oddziały maszerują wzdłuż pola, na którym przed paroma dniami załamał się nasz ostatni atak. Jeszcze nie uprzątnięto trupów...
Pada śnieg.
Śnieg zasypuje trupy.
Myślę o tym, co jest najbardziej przerażające w tym milczącym polu usianym trupami. Okazuje się, że nic! Widok jest tak nieprawdopodobny, że nie dociera do uczuć ludzkich, niesposób go pojąć. Człowiek patrzy na to z za-

dziwiającym spokojem, obojętnie... Jak gdyby oglądał płótno namalowane przez artystę, przedmiot martwy...

To z daleka. A na obejrzenie z bliska — nie ma czasu!

Witaj, Nowy Roku! Tak wiele pragnę ci zadać pytań, tak wiele muszę ci powiedzieć, ale siły moje — to już nie moje siły i język mój — to nie mój język — wybacz...

Wybacz mi, że wkraczam pod twe zadymione, oświetlone łunami sklepienie równie grzeszny jak dawniej, równie nędzny i ubogi.

W niebiesach torżestwienno i czudno.
Spit ziemlia w sijańje gołubom...

Gdzie? Kiedy?

O, moja wielka, wspaniała epoko! Dzięki ci za wszystko!...

Jak wyraźnie, jak przeraźliwie jasno cię odczuwam. Przewalasz się przeze mnie, a moje kości trzeszczą pod twoim lodowatym ogromem... Podążaj dalej! Ostatecznie dobrze mi tak: nie wolno być słabym!...

O, Nowy Roku, ulżyj moim cierpieniom, rozładuj moją czarną rozpacz, zrób ze mną, co chcesz, byleś mi nie przyniósł hańbiącej śmierci.

Moja wielka i tragiczna epoko, nic cię nie obchodzą ziarnka piasku, kiedy oceany wystąpiły z brzegów...

Rankiem spadł śnieg i świat się odmienił.

Czy słyszeliście, jak rozpaczają w milczeniu sieroce, ociemniałe ruiny? Czy słyszeliście jęk, brzmiący jak zapomnienie, który wydają wypalone kominy i ściany?

Ruiny chutoru. Kominy i nagie drzewa, jak kości po krwawym obiedzie.

Ten olbrzymi, murowany budynek na głównej ulicy był dawniej luksusową willą jakiegoś inżyniera. Brodate herkulesy o żałośnie zmarszczonych brwiach podpierają balkon i gzyms rękami splecionymi nad głową i plecami. Dom jest wypalony, dach zerwany. Bomba zburzyła część ściany i odsłoniła pokoje. Dookoła chaos. Ulica przeżyła tyle nieszczęść i koszmarów, że nawet kamienne lwy znad bramy spadły na ziemię, stanęły dęba i zastygły w przerażeniu. A brodate herkulesy podtrzymują jak dawniej osmalony, popękany balkon, a raczej — kontury balkonu.

Zwały trupów w drucie kolczastym. Drut kolczasty jak wieńce cierniowe oplata ich głowy.

Kilkadziesiąt lokomotyw, kulawych i pordzewiałych, ruszyło bezładną gromadą w kierunku pobliskiego chutoru. Nie dotarły tam jednak, ugrzęzły w polu, porosły trawą.

Temat do noweli: świerszcz w rozwalonej chacie.

Traktor ciągnie zestrzelony samolot jak mrówka martwą ważkę.

Wszedłem do cerkwi, stanąłem z boku i spojrzałem na siebie z dystansu. Żołnierz frontowy, z plecakiem na ramionach, stoi ponury za modlącymi się staruchami i ciarki mu chodzą po grzbiecie, kiedy chór intonuje: *„Hospodi pomiłuj!”*

Pozostanę do końca szeregowym. Ze względów zasadniczych. Chociaż, prawdę mówiąc, bardzo trudne to zadanie. Potworna profesja.

Strzelec karabinu maszynowego wskoczył do lodowato zimnej wody. Woda nie osłabia gorącej woli człowieka, lecz hartuje ją jak stal.
Czy wiecie, jak się hartuje stal?

Podczas nalotu niemieckiego na pierwszą linię naszych okopów jedna z bomb trafiła w kurhan. Olbrzymi lej przeciął kurhan na pół i odsłonił starożytny grób rycerza — prawdopodobnie z czasów najścia Persów. Leżał tam miecz, zżarty przez rdzę po samą rękojeść z kości słoniowej, która zżółka, lecz mimo to zachowała się w dobrym stanie. W grobie leżały jeszcze inne przedmioty. Kości, czaszka. A tuż obok krew i kości dzisiejszych żołnierzy.
Przypomniałem sobie o grobie Tamerlana, który odnaleziono przed samą wojną.

Gwiaździste niebo poprzez czarne gałęzie drzew. Jak gdyby gwiazdy rosły na drzewie, na gałęziach.

Podczas wojny nikt nie ma prawa mówić „słyszałem”, „podobno”, lecz tylko „widziałem”.

Grzmot i łoskot kanonady odbijał się głośnym echem w wąwozach. Dymy, płomienie wybuchów na górze i wokół góry były potworne. Zdawało się, że otworzył się nagle wulkan zionący ogniem i że cała góra wyrzuca potoki lawy i płomienia.
Gdy wiatr rozwiał mgłę, oczom naszym ukazał się niezwykły widok: góra pokryta była samochodami, żołnierzami i roiła się jak mrowisko.

Artylerzysta ostrzeliwuje rodzinną stanicę. Tam znajduje się jego matka.
— Niech się chowa. Do Niemców strzelam, nie do niej.

Spalone i wysadzone w powietrze zakłady odzieżowe. Gdzieniegdzie w ruinach sterczą zardzewiałe szkielety maszyn do szycia, jak głowy drewnianych koników.

Wąsaty góral ranny odłamkami w głowę i w twarz. Spod bandaży wystają mu tylko wąsy.

Niemal na każdym podwórzu, gdzieś koło chlewu stoi hełm napełniony brudną wodą. Kury piją wodę z hełmu.

Dziwaczne ruiny ogromnej cerkwi. Dookoła — spalona stanica, nagie drzewa, pustkowie. Ocalał odsłonięty fragment kopuły z freskiem — jakiś brodaty apostoł wyciąga ręce do Chrystusa. Wydaje się, że błaga go, by zstąpił na ziemię. Na tle doszczętnie zniszczonej, spalonej stanicy, na tle niewiarygodnej wojennej pustyni te ulatujące w niebiosa anioły i brodaci starcy z rękami wzniesionymi do modlitwy, ogromni, odziani w cudzoziemskie szaty, nabierają specjalnego znaczenia. Wydaje się, że błagają Boga: „Spójrz, Panie, co dzieje się na ziemi! Powstrzymaj ich, Panie, i pokaraj!"

O męstwie. Noga przestrzelona w biodrze. Nie schodząc z konia nadal brał udział w natarciu. Dopiero podczas przeprawy towarzysze spostrzegli, że jedna noga, kołysząc się na falach, wypłynęła obok siodła — i struga krwi.

Wchodzę do chaty. Błagam gospodynię, żeby mi sprzedała mleka, choćby po sto rubli za szklankę. Potem piję mleko siedząc przy stole, a w kącie bawią się dzieci, dwie małe, kilkuletnie dziewczynki.
— Och-och, czworo dzieci pochowałam...
— Najlepsze dziecko umarło...
— Boże kochany, jakie to życie ciężkie!
Tak rozmawiają bawiące się dzieci, a matka pochylona nad balią koło piecyka nie zwraca na nic uwagi.

Kobieta stoi koło przeprawy i rozdaje żołnierzom jabłka kiszone.
— Żebyście przyszli wcześniej — mielibyście świeże, a teraz jedzcie kiszone.
— Nas też kisili — mówi żołnierz.

Ogromny lej w polu, pełny czystej wiosennej wody. Z wody sterczą nogi zabitego żołnierza, obok pływa menażka. Odbijają się w niej wesołe białe obłoki. Nieco dalej, na łączce, kwitnie spokojnie maleńka rodzinka przebiśniegów. Wiosna...

Pisarz podobny jest do ptaka. Ptakowi lżej lecieć, kiedy wiatr dmie w pierś.

Na wojnie panują niepodzielnie dwie barwy — czerwona i czarna. Innych nie ma. Czerwona łuna unosi się nad płonącymi miastami, czerwoną krwią zlane są stepy, czarny dym ściele się po ziemi, czarne są twarze zabitych. Czasami tylko między te dwie barwy wdziera się błękit nieba i zieleń trawy — jeśli jest lato, albo też biel śniegu — jeśli jest zima...

Świeci słońce. Wysoko w niebie leci stado żurawi. Jeszcze wyżej, w takim samym trójkątnym szyku lecą im na spotkanie samoloty. Oba stada, nie przeszkadzając sobie nawzajem, rozlatują się w różne strony.

Wesoła burza majowa ucichła, by po chwili wybuchnąć z nową siłą. Deszcz leje jak z cebra; od czasu do czasu wraz z dużymi kroplami spada grad wielkości grochu. Grzmi. Nagle odgłosy grzmotu zaczynają rosnąć; stają się coraz silniejsze i groźniejsze. Co się dzieje? Ze wszystkich stron zaczynają strzelać pelotki. Dzwonią szyby w oknach, drży ziemia: nalot lotniczy...

Wybiegamy na podwórze i widzimy przed sobą ławicę bombowców, wypływającą zza chmur. Ile ich jest? Trzydzieści... za nimi jeszcze siedemnaście. Zjawiają się w przerwach pomiędzy chmurami i powoli, jak baśniowe, podobne do chińskich smoków nierealne potwory, płyną dalej, niknąc w następnej półprzeźroczystej białawej chmurze (poruszające się ciemne sylwetki widać jeszcze jakiś czas przez chmurę).

Padają bomby. Tuż obok płonie dom. Wybuchy bomb przypominają przeraźliwe poryki dzikich zwierząt. Wydaje się, że widać w chmurach ich drapieżne paszcze, którymi odgryzają się „mimochodem", nie zwracając nawet uwagi na wybuchy pocisków przeciwlotniczych. Deszcz zacina. W chmurach toczą się walki powietrzne. Nasze myśliwce krążą jak stado ptaków nad zburzonym gniazdem. A gniazdo płonie. Trudno pojąć, czy to grzmią pioruny, czy wybuchają bomby. Woda zmieszała się z ogniem.

Mimo woli ściska się serce, boleśnie uderza puls.

Liubliu grozu w naczalie maja...

Ech, mój ty Tiutczewie!...

Ranny przełazi o kulach przez płotek i zrywa różę z klombu, a potem ofiarowuje ją dziewczynie.

Była duża rodzina, była chata w stanicy — wszystko zostało zniszczone, nic nie ma. W czerwcu powróciła do domu najmłodsza córka, dwudziestoletnia dziewczyna. Powróciła i ujrzała w miejscu, gdzie stała chata, tylko jeden kwitnący krzak róży. Róże były wyjątkowo piękne, świeże i lśniące, a wszystko dokoła porosło zielskiem. Wrota spróchniały i runęły na ziemię. Ani sąsiadów, ani przyjaciół.

Dziewczyna usiadła na kłodzie przy wrotach obok ostatniego skarbu, który jej pozostał — kwitnącego krzaku róży. Nic więcej...

No, cóż! Była jeszcze młodość, a na początek — róże. Dziewczyna nazrywała bukiet róż i długo, w milczeniu, siedziała samotnie na słońcu. Gryzła różę. Trzymała ją w zębach patrząc przed siebie. Łez nie było.

Zapalniczka partyzanta: malutka, srebrna, grubaśna książeczka. Napis na srebrze: Lew Tołstoj. *Wojna i pokój.* Wydanie Akademii Nauk.

Podczas odwrotu w Donbasie wchodzimy dżdżystą nocą do jakiejś wsi. Martwa cisza. Pukamy do drzwi — nikt nie odpowiada. Dobijamy się do drzwi innego domu, bardzo długo. Cisza. Wybór nasz pada wówczas na okazały murowany budynek. Walimy, walimy — raptem drzwi ustępują. Wchodzimy na ciemny korytarz. Znowu walimy — z całych sił — nikt nie odpowiada. I znowu drzwi ustępują. Trzymając broń w pogotowiu, ostrożnie wkraczamy w głąb domu. Cisza. Tylko słychać zegar — „tik-tak".

Tu muszą być żywi ludzie! A jednak nikogo nie ma, pustka. Wchodzimy, świecimy latarkami — przed nami dziecinne łóżeczka.

Jak się okazało, trafiliśmy do domu dziecka. Wieś była niemiecka — na parę godzin przed naszym przyjściem cała ludność została wysiedlona. Nikt nie pozostał.

...Spałem przytulony do pluszowego niedźwiadka. Długo nie mogłem zasnąć. Wszystko nie tknięte — nawet kury i rzeczy — tylko ludzi nie ma...

Oto macie apoteozę: z całego domu ocalały tylko drzwi, w których wisi huśtawka. Dokoła chaos, koszmar pożarów, trupów i spustoszenia. Na huśtawce siedzą cztery bose dziewczyny, gryzą pestki słonecznikowe i huśtają się rozmawiając z czołgistami, którzy przypadkowo zatrzymali się obok... Śmiech, żarty, życie...

Zardzewiałe czołgi i działa o długich ryjach na placu. Zbiórka złomu. Wśród tych groźnych, chociaż martwych maszyn — socha, jak jagnię między lwami i tygrysami w zwierzyńcu.

Biało-różowe, głupie i dobre dynie leżą pod łóżkiem. Na łóżku pistolety maszynowe i granaty. Martwa natura.

Rozkwitły róże. A gospodarzy nie ma. Chata spalona, podwórko puste, ogród wycięty. Tylko róże zostały jak skrzepy krwi i bólu gospodarzy tam, gdzie panował niegdyś pokój.
Śpiewają ptaki, grają koniki polne. Lekki wiaterek kołysze żyto, które porasta cały wymarły chutor.

Wyprostowani żołnierze, nie zważając na kule i wybuchy pocisków, niosą do miasta na noszach swojego zabitego dowódcę. On pierwszy powinien wejść do rodzinnego miasta. Zginął u jego bram.

Leżąc na stole operacyjnym ciężko ranny widzi podczas operacji, jak w okularach chirurga odbija się skrawek błękitnego nieba i zielona gałązka w oknie. Sprawia mu to taką ulgę w cierpieniu, jak głębokie westchnienie.

Jasny poranek. Pasie się spętany koń. Kobieta kopie grzędy w warzywniku. Raptem nalot „messerschmidtów". Huk i jazgot. Koń w podskokach miota się po polu, kobieta nie porzuca pracy.
Potem przez cały dzień prześladuje mnie świst bomb. Słyszę go w ptasim pogwiździe, w sapaniu śpiącego żołnierza, w krzykach dzieci...

Batalion wdziera się do małego miasteczka i zastaje tylko martwe ruiny. Pisano już o tym nieraz: i o czarno-sinym dymie, ścielącym się wzdłuż ulic, i o brunatnym pyle ceglanym, który osiada na ziemi, i o sterczących kominach pieców. Nie wiem jednak, czy ktokolwiek napisał, że żołnierze nie znaleźli w miasteczku nikogo, ani żywej duszy. Tylko trupy. Cisza...
Żołnierz Siergiejew, mieszkaniec tego miasteczka, stał i wołał na cztery strony świata: „Ej, czy jest kto żywy?"... „Żywy" — odpowiadało echo w ruinach. Mieszkańcy albo w wojsku, albo uciekli, albo zostali wywiezieni do Niemiec.
Mimo wszystko żołnierze znaleźli w gruzach żywą istotę. Nawet dwie: maleńkiego, sześcioletniego chłopczyka i wychudzoną kurę. Kura stała obok chłopczyka chowając głowę pod skrzydło i przymykając oczy. Była chyba

ogłuszona, czy też kontuzjowana. Chłopczyk uratował się cudem: okazało się, że matka schowała go w jakimś dole za miasteczkiem. Sama udała się na poszukiwanie żywności i już nie wróciła. Chłopczyk leżał przerażony na dnie dołu, dopóki trwały walki, i dopiero, gdy wszystko ucichło, wyszedł z ukrycia i postanowił pójść do domu. Nie znalazł, rzecz jasna, swego domu wśród ruin, usiadł więc obok kury na słoneczku. Bądź co bądź kura jest żywą istotą...

Ziemia. Nalot lotniczy. Tulę się twarzą do ziemi. Czuję, że coś rusza się w mojej ręce. Rumianek, a na rumianku mrówka. Nasze, rosyjskie. Jesteśmy dla nich swoi, rdzenni, nie wydadzą nas.

W pokoju leży zabity Niemiec. Rozpostarł ręce, wzrok skierował we własny mózg. Obok leży hełm, głowa w kałuży krwi. Nad nim, na drzwiach wisi zapomniana tabliczka: „Osobom obcym wstęp surowo wzbroniony".

Rytm walki. I raptem — rytm zaprzężonej w byki arby, która powoli kołysze się na piaszczystej drodze wiodącej na tyły. Rytm drobnych kroków baraniego stada. Rytm tabunu koni, który ewakuuje się na wschód. I znowu rytm pociągu, dział, samochodów.

Wśród ruin, na tle czarnej ściany wypalonego, murowanego budunku zraniona wierzba zakwitła niezwykle delikatnym bladozielonkawym puchem koloru wody morskiej; czarne tło zgliszcz czyni ją nieoczekiwanie dekoracyjnie piękną, cichą i koronkową.

Upał. Samotna jabłoń w stepie. Pszczoły oblepiły ją ze wszystkich stron. Ile ich? Skąd się tu wzięły? Przecież wokół rozciąga się wymarłe pole. Pszczoły uwijają się wokół każdego kwiatka brzęcząc w upalnym powietrzu, i cała jabłoń rozbrzmiewa jak harfa.

Jastrząb na lotnisku. Ciekawe, co sądzi o tych olbrzymich samolotach? Lata nisko nad milczącymi bombowcami, pewnie wypatruje w trawie myszy...

Ostrzał artyleryjski. Człowiek pragnie stać się mały, malutki, wielkości własnego serca. Ciało przeszkadza, gdzie je ukryć? Ale oto ostrzał kończy się. Człowiek oddycha głęboko, ale tego mu za mało — pragnie być wielki i potężny, ogromny, wielkości własnego serca, któremu za ciasno jest teraz na świecie...

Rozkoszuję się lekturą *Obłomowa*. Na pierwszej linii frontu!

Ludzie są omylni. Nieomylne są kamienie.

Kobiety na wojnie są znacznie bardziej okrutne niż mężczyźni. Przekonałem się o tym wielokrotnie.

— Co za cuda? Kochamy się, ale jakoś nie mamy ochoty się całować. Dlaczego?

— Marne jedzenie.
— A może się jednak pocałujemy? — mówi apatycznym głosem mężczyzna.
— Po co? Nie warto, Kola. Jestem zmęczona. Poleżymy sobie spokojnie, dobrze?

Wojna demaskuje wszystkie tajemnice świata. Burzy pociskami mury, za którymi pochowały się sekrety, przepala ogniem skorupę, wichrami wywleka na świat boży najtajniejsze sprawy — macie, patrzcie! I wszystko w płomieniach wojny staje się niebywale jasne.

Spytano wielbłąda — czy łatwiejsze jest zejście z góry, czy podejście?
— Och — odparł wielbłąd — kiedy dźwigam na grzbiecie ładunek, to i równina diabła warta!

Pola lichej kukurydzy. Staruchy i smutne kobiety, pędzące wdowi żywot, odprowadzają wzrokiem pociąg sanitarny wspierając się na motykach jak pastuchy na biczyskach. Długo stoją w milczeniu i patrzą za nami.

Pisarze, podobnie jak wszyscy ludzie sztuki, nie umieją zachować tajemnicy. Potrafią w rozmowie wypaplać wszystko, co mają na sercu, wiedzą bowiem, że nikogo nie zaciekawi opowiadanie o rzeczach ogólnie znanych.
Nie jest to wcale ujemna cecha charakteru.

Noc cwałuje nad nami na czarnym koniu. Tętnią podkute kopyta. Koń parska ogniem i rży artyleryjską kononadą.

Pod wieczór rozwiązują się języki. Ludzie rozmawiają bez skrępowania. Mrok skłania widocznie do mówienia prawdy, ponieważ nie widać twarzy i nie trzeba udawać. Nie trzeba spuszczać oczu.

Uszy nie słyszą ciszy, ale słyszy ją serce. O, ciszy, jak kocham, odczuwam i przeżywam twoje głosy, twoją muzykę.

Żołnierze są tak zmęczeni, że milczą. Brak sił na rozmowę. Porozumiewają się na migi, a w najlepszym wypadku wydają nieartykułowane dźwięki. Przemarsz trwał dziewięć dni.

Telefonista zasypia z uchem na słuchawce; kiedy odzywa się brzęczyk, budzi się natychmiast.
— Tak. Rozkaz.
W podobny sposób zasypiali nasi mutalimowie w meczetach, podpierając tyłek piętą.

Łzy biegną nie po twarzy, lecz po sercu.

Milczeniem można nie tylko wiele powiedzieć, lecz także wiele zdziałać. To wielka mądrość, którą zrozumiałem za późno.

W stepie, gdzie niedawno toczyła się bitwa, płoną ogniska. Popas uchodźców. Na rozbitym dziale zawieszono kołyskę. Matka pochyla się nad nią i karmi dziecko piersią.

Jedyni wrogowie sztuki to ci, którzy jej nie rozumieją (Paracelsus, w. XVI).

Prawda zawsze pociąga za sobą nienawiść.

Jedziemy po rosistej trawie, która pod kopytami końskimi chrzęści i pęka jak soczyste nici.

Gromkie, bohaterskie i wielkie czyny wcale nie są nieodzowne do zdobycia sławy. Potrzebni są heroldowie. Potrzebna jest umiejętność popisania się w odpowiedniej chwili.

Ślepiec szedł tak, by słońce grzało go w twarz. Na wschód.

Mąż był dziennikarzem. Zginął w Sebastopolu. Została sama z dziećmi. Nędza, smród, straszliwe warunki. Teraz pisze do wszystkich znajomych męża listy z ohydnymi oszczerstwami na ich żony: puszczały się, zdradzały mężów z oficerami, pracowały w gestapo...
— Dobrze im tak. Moje życie się skończyło, niech ich też się skończy!
Tragedia po tragedii. I pisze, pisze z obłędną energią.

Niespokojna starość — afisze na każdym kroku. Miasto w przeddzień ewakuacji.
— Pewnie, że niespokojna! — mruczy pod nosem staruszka. — Co tu gadać...

Czego tu brak w tych stanicach, poza wszystkim innym? Ach, tak — szczekania psów!

Kiedy ucichła bitwa, wszyscy raptem zobaczyli, że to już noc. W mroku szumi rzeka. Góry są czarne i milczące. Z daleka słychać cichy jęk...

Ulewa. Błoto. Dowódca zdjął buty i dalej szedł na bosaka. Za jego przykładem — cały oddział. Od razu znikł wojowniczy wygląd. Szli zmęczeni, zwykli ludzie.

Z taczki z dobytkiem, którą pchają przed sobą uchodźcy, sterczą uszy kota. Wzięli ze sobą kota!

Nocą, w ziemiance, w głębokiej ciszy przewraca się z boku na bok, coś mruczy pod nosem i pojękuje.
— Co ci?
— Sumienie mnie gryzie! — I opowiada, jak kiedyś poszedł z ukochaną w gościnę, jak go tam obrażono, a on nie potrafił odpowiednio zareagować... — Widzisz, przypomniałem sobie o tym i nie mogę zasnąć. Sumienie

mnie gryzie. Powinienem był wtedy rąbnąć go widelcem. Czego ja się, idiota jeden, bałem?

Szli na zwiad przez błota... Wtem — kaczka z kaczętami. Przystanęli. Wziął jedno i schował w zanadrze. Delikatne i rozczulające do łez.

— Witaj, człowieku! Niech będą błogosławione twoje dni powszednie i ziemia, która cię wykarmiła.

Śmiertelnie ranny. Prosi siostrę, żeby pozwoliła mu dotknąć jej piersi. Siostra odsłania pierś, ranny kładzie na niej rękę i umiera.

Kontuzjowany. Leżał i bełkotał bez przerwy:
— M-m... — I wtem: — M-mamo!
— No, wszystko w porządku! — powiedział lekarz. — Będzie żył.

Napis na grobie w Awarii:
„Przypatrujcie się skutkom. To zapładnia umysł".

Jeżeli kiedykolwiek notatki te trafią przypadkiem do waszych rąk, drodzy moi potomni — wiedzcie, że możecie mi zarzucić wszystko: nieznajomość języka rosyjskiego, słabość do dźwięcznych słów, wreszcie brak doświadczenia, niechlujność itd. Jednego tylko nie będziecie mogli mi zarzucić — nieszczerości. Niechaj mi ręka uschnie, jeśli napiszę chociażby jedną literę wbrew sumieniu.

Przełożył
Ziemowit Fedecki

Bolesław Taborski

O WOŁACH CO WIEMY?

mówicie że z mejszagoły
woły pędzono do rzeźni
trzy dni i noce dwie no cóż
(tylko kurz się wzbijał w niebo)
rzeźnia miejska w mołodecznie
od wieczności czymś się różnić
musi a tu ani rusz

woły woły z mejszagoły
bite grzecznie w mołodecznie
czy my o was wszystko wiemy
o waszym życiu-nieżyciu i mięsie
i rogach tej ostrej twardej drwinie
natury z łagodności waszej
co wiemy o skórze poza tym że głupia
wam z grzbietu zdarta zalśni nam na nogach

co wiemy o wolich oczach
wyłupiastych pełnych smutku nieistnienia
co wiemy o skazańca krokach
i o nozdrzach czujących własną krew

na przedpolach wiecznej ciszy
słyszymy tylko gwar ubojowiska ryk
ofiarny widzimy jak tryska fontanna
(czerwona hosanna) jak ziemię kopyta
wdeptują jak kona pod stalą ofiara

i znowu chmury tupoty wiatr niesie
kto wzbił tuman aż po niebo z mejszagoły
jak nie woły jak nie ludzie jak nie woły

O PRZEMIJANIU
RZECZ Z PIOSENKĄ

...a że przemijanie jest jedynym faktem —
gdzież aniołki się podzieją
gdzie gnomy i elfy i wszy
skoro przemijamy
w koronie złotej diabeł chadza
że to on tu rządzi ha
że to sobie zmora jaka
na łapie zielonej podrzuca
żeton
na rogowatej skorupie
blaszkę
los człowieczy
żeton brzęczy w kabzie diabła
rogi świecą i kopyta
ale żeton zgięty święty
nie wypłacą zań ni centa
przeto kto oszukan będzie
człowiek anioł diabeł wesz
o tym milczy księga czasu
i tu na diabłów harcujących dłoni
niczego się nie dowiemy
nikt z niewiedzy nie wybroni
nie uratuje sukienka
nasza kawaleryjska
najświętsza piosenka

hej aniołki
boże wołki
zatańcujcie z nami
hej diabełki
boże pchełki
hej polećcie w tany
niech panienki
do trumienki
bieżą z kwiatuszkami
hej

tak to było
z przemijaniem
harcowaniem
grzybobraniem
hej leśni dziadkowie
kontredansik

i awansik
skończył się panowie
hej

i co z wami
marszałkami
jakaż jeszcze
zjawa mami
dosiadacie
rączych koni
hej gdy Pallas
grzmi — do broni
nic to nic z was
nie zostanie
gdy was skosi
przemijanie
hej

więc elfy i gnomy odejdźcie
diable w złotej koronie chadzaj
gdy przemija świat i wszy
żetony brzęczą
zgarnięte
i koniec
gry

Bolesław Taborski

Zbigniew Herbert

SIENA

Konstantemu Jeleńskiemu — Aleksandryjczykowi

1

...Ach zrozumiałym trzeba być. Więc widzę
niebo błękitne nad murami Sieny.
Ach zrozumiałym trzeba być. Łodydze
podobną wieżę turniejów areny
I krzyże męki na złocie się ważą
z żurawim skrzydłem i jaskółczą twarzą
Niebieski winnic dym. Słodyczy dosyć...

Z okien mego pokoju w hoteliku „Pod Trzema Dziewuszkami" („Tre Donzele") * widok na Sienę ogranicza się do ciemnych oficyn, kota na parapecie i świeżo wywieszonej galerii bielizny. Wychodzę na miasto wcześnie, aby przekonać się, czy rację miał Suarez, który napisał, że rankiem Siena pachnie bukszpanem. Niestety. Pachnie ekskrementami samochodów. Szkoda, że nie ma konserwatorów woni. Cóż by to była za przyjemność w Sienie, najbardziej średniowiecznym mieście włoskim, przechadzać się w chmurze trecenta.

Jeśli kogoś bogowie uchronili od wycieczek, jeśli ma za mało pieniędzy lub za dużo charakteru, aby wynająć się przewodnikom, pierwsze godziny w nowym mieście należy poświęcić na łażenie według zasady prosto, potem trzecia na lewo, znów prosto i trzecia w prawo. Można też jak sierpem rzucił. Systemów jest wiele i wszystkie dobre.

Uliczka, którą idę, jest wąska, bystro spada, potem raptownie pnie się w górę. Kamienny przeskok, chwila równowagi i znów ostry spadek. Łażę przeszło pół godziny i jeszcze nie natrafiłem na żaden zabytek.

Siena jest miastem trudnym. Plan ulic nie ma nic wspólnego z „nowoczesną" monotonią i tyranią kąta prostego. Słusznie porównywano ją do tworów przyrody — meduzy albo gwiazdy.

Plac ratuszowy (jeśli tak można postponować siedzibę rządu), zwany Il Cam-

* W rzeczywistości jest tylko jedna, która sprząta pokoje, ściele łóżka, a wieczorem przegląda podarte prześcieradła i głosem cienkim jak igła haftuje smutne piosenki.

ɔ, ma kształt organiczny — przypomina wklęsłą stronę muszli. Jest to na ewno jeden z najpiękniejszych placów na świecie, niepodobny do żadnego ınego i dlatego trudny do opisania. Otaczają go półkolem pałace i domy, czerwień starych cegieł ma kolor zbladłej purpury. Ratusz składa się z trzech oskonale zharmonizowanych brył, przy czym część środkowa jest o piętro yższa. Jest surowa i sprawiałaby wrażenie twierdzy, gdyby nie bardzo muyczny rytm gotyckich okien z dwiema białymi kolumienkami. Wieża jest wyɔka *, biała na szczycie jak kwiat, tak że wokół niej niebo nabiega błękitną rwią. Kiedy słońce jest za ratuszem nad Piazza del Mercato, po Il Campo łazi gromny cień jak wskazówka zegara. Wieżę nazywa się poufale Mangia od nienia średniowiecznego dzwonnika, którego potem zastąpił dzwonnik meıaniczny. Z jej szczytu można patrzeć na miasto okiem jaskółki i historyka.

W czasach arystokratycznych możne rody szukały koligacji z mitycznymi ohaterami, potem gust ten przyjęły demokratyczne miasta wymyślając sobie ıakomitych założycieli. Bujna wyobraźnia kazała sieneńczykom przyznać się o Seniusza, jednego z synów Remusa, który miał się tu schronić przed gnieem swego stryja, założyciela Rzymu. Tej legendzie zawdzięcza Siena symol — wilczycę. Sztandar miejski bolzana jest czarno-biały, przy czym te koloy heraldyczne utrafiły w samo sedno wybuchowego temperamentu sieneńzyków i ich pełnego sprzeczności charakteru.

Ponieważ w okolicznej ziemi nie ma zabytków etruskich, sądzi się, że miasto ałożone było około 30 roku przed Chrystusem jako kolonia rzymska. Rządzone czasie średniowiecza przez Longobardów i Franków, rosło dzięki biskupom, poem obywatelom miejskim, którzy podjęli zrazu nieśmiałą, a potem coraz barziej otwartą walkę przeciw feudalnym potomkom najeźdźców zamkniętych sępich toskańskich gniazdach, owych Monte Amata, Santa Fiore, Campgatico. Byli to groźni łupieżcy i nic dziwnego, że jednemu z nich, Omberto, rodu Aldobrandeschich, każe Dante jęczeć w głębi czyśćcowych czeluści.

Rozwój gmin miejskich jest tak szybki, że już w XIII wieku podesta sieneńki ośmiela się grozić potężnemu przedstawicielowi rodziny Ardengeschi, że, eśli nie zaniecha gwałtów, każe go trzymać na rynku, przywiązanego do łańucha jak psa rzeźniczego.

Myliłby się jednak, kto by sądził, że rzeczpospolita sieneńska była wcieleiem ideałów demokratycznych. Żywioł arystokratyczny był bardzo silny rzecz prawie nie spotykana, „milites et mercatores senenses" byli pochodzenia rystokratycznego. Tacy Tolomei z toskańską megalomanią wywodzili się od tolomeusza. A naprawdę potężne rody mieszczańskie: Buonsignori, Cacciaonti, Squarcialupi, pochodzili od najeźdźców germańskich. Głowy uwolnione d nacisku hełmu okazały się tęgie w rachunkach, a spiż rycerzy zamieniony ostał na metale szlachetne bankierów. Ci eks-wojskowi kupcy przedsiębrali alekie wyprawy po całej Europie, a w dziedzinie handlu srebrem potrafili okonać nawet Żydów. Stali się bankierami papieży, co przynosiło dobry proent i cenne sankcje kościelne przeciwko opornym dłużnikom.

---

* Ileś tam metrów wyższa od wieży florenckiej seniorii, czego żaden przewodnik nie mieszka zakomunikować z przechwałką. Włosi mieli zupełnego fioła na punkcie wież, tak jak merykanie na punkcie samochodów. Dla jednych i dla drugich sprawa zasadza się na prestiı. San Gimignano — Manhattan toskański — miasteczko, które mogłoby się zmieścić na dłoni ıbrzyma, miało 60 wież. Florencja około 150.

Była zatem Siena po stronie papieży? Nie. I żeby to wyjaśnić, trzeba sięgnąć do historii. Walka gwelfów z gibelinami oczywiście.

Zrazu (w XII w.) nazwa ta oznaczała dwa niemieckie stronnictwa polityczne; gwelfowie skupieni byli wokół książąt Saksonii i Bawarii, gibelini natomiast popierali Hohenstaufów. Spór zaniesiony do Italii zachował nazwę, ale zmienił treść. Z lokalnych rozgrywek stał się problemem uniwersalnym, znanym w historii jako walka papiestwa z cesarstwem.

Z początku XII wieku Siena stanęła twarzą w twarz ze swoim przeznaczeniem. Miała do wyboru albo uległość, albo trudną niepodległość. Głównym jej wrogiem stała się Florencja, co tłumaczą nie tylko zawiłości historii, ale, jak się u nas mówi, położenie geopolityczne. Odtąd oba miasta będą się nienawidzić, „z wyrafinowaną namiętnością walczyć mieczem i słowem, nękać się w nowelach, legendach i poezji". Mapa mówi o tym, że tak musiało być. Miasto wilczycy zagradza Florencji via Francigena, najkrótszą drogę do Rzymu. Oba miasta walczą o dostęp do morza. Dla potężnej Florencji i potężnej Sieny nie było miejsca w Toskanii.

Jeden z historyków słusznie mówi, że fakt, iż Florencja była oficjalnie po stronie gwelfów, sprawił, że Siena była oficjalnie gibelińska. Ale jest to tylko takie szkolarskie rozróżnienie. W istocie nazwy partii średniowiecznych są tak samo mylące, jak nazwy partii współczesnych. Gwelfowska Florencja często uczestniczyła w antypapieskich ligach, a bankierzy sieneńscy nie mogli być zbyt serio gibelinami, skoro łączyły ich z Rzymem złote nici interesów. Skoro tylko zauważono w Sienie zamach na niepodległość ze strony Karola IV, z pozoru sprzymierzeńca, dostał szybko po swoim najjaśniejszym cesarskim nosie.

Poza tym w każdym z antagonistycznych miast byli zwolennicy i gwelfów, i gibelinów, a wreszcie słowa te często oznaczały tradycyjnych adwersarzy: Montecchich i Capulettich, którzy z pokolenia w pokolenie bombardowali swoje ogrody kamieniami, zausznikom przeciwników obcinali uszy i w ciemnym zaułku uciszali sztyletem serce krewnych śmiertelnego wroga.

Historia zewnętrzna każdego państwa (a polis włoskie było państwem) jest daleko bardziej zrozumiała i logiczna niż historia wewnętrzna i gdy się ją teraz studiuje, przypomina wnętrze starego zegara nie bijącego od stuleci. Sieneńska machina władzy była istotnie skomplikowana i zmieniała się poważnie w ciągu wieków. Trwające do 1277 roku rządy Dwudziestu Czterech były wyrazem chwiejnej równowagi sił społecznych wahających się od timokracji do demokracji.

Rada, czyli Signoria, wybierana na krótko, spełniała funkcje ministrów i składała się po połowie z milites i przedstawicieli partii ludowej, co nie było równoznaczne z podziałem klasowym, bo od kiedy powstało słowo lud, zawsze znajdowali się tacy, co to wprawdzie z niego nie pochodzili, ale uważali, że najlepiej potrafią formułować jego istotne nadzieje i aspiracje.

Consiglio Generale della Campagna, czyli parlament, tworzyło trzystu najznakomitszych osiadłych obywateli i oni właśnie wybierali co dwa miesiące rząd, czyli Signorię, oraz podestę, którego strzeżono jak leciwy skąpiec strzeże młodej żony. Podesta — najwyższy urzędnik państwa (coś tak jak król w monarchii konstytucyjnej, a więc raczej godność niż urząd) był zwykle cudzoziemcem, wybieranym na rok i ograniczonym mnóstwem przesadnych przepisów, krępujących jego ruchy, co miało udaremnić jego ewentualne sięgnięcie po

władzę absolutną. Administracja finansowa, zwana Biccherna, i administracja ceł, Gabella, oddane zostały w ręce ojców zakonnych z San Galgano i Servi di Maria, lepiej bowiem, gdy złotem opiekują się ci, którzy ślubowali ubóstwo.

4 września 1260 roku Siena przeżyła swój największy dzień w historii. Potężna, licząca podobno 30 tysięcy ludzi, armia Florencji została rozgromiona w pobliżu murów miasta wilczycy pod Monteaperti *che fece l'Arbia colorata in rosso.* Rzeka spłynęła krwią — mówi poeta. Relacji o przebiegu bitwy jest wiele i są oczywiście sprzeczne, ale prawdę mówiąc chaos każdej bitwy porządkują post factum generałowie, politycy i kronikarze, w czym przejawia się piękna ludzka tęsknota do układów rozumnych i przyczynowego wyjaśniania zdarzeń ciemnych z samej swojej ciemnej istoty. W Sienie biły wszystkie dzwony. Nad pobojowiskiem unosiły się chmury kruków i sępów. Miasto obchodziły procesje, a dumna flaga Florencji wlokła się w błocie przywiązana do ogona osła. Nocą sieneńczycy śnili słodko Florencję w gruzach.

Ale wkrótce los odwraca się od miasta wilczycy. Śmierć Manfreda, ostatniego z Hohenstaufów, który przysyłał Sienie na pomoc swoich okrutnych blondynów, oznaczała klęskę gibelinów w całej Italii. Porażkę ekonomiczną pociągnęła za sobą zawrotna kariera złotego florena. W mieście tak wiernym idei cesarskiej nastąpił przewrót i po rządach Dwudziestu Czterech nastąpiły rządy Noveschi, czyli Dziewięciu, wybranych spośród dobrych kupców należących do partii gwelfów. Od roku 1277, blisko 80 lat panował ten rząd, kupiecki w każdym calu, nie awanturniczy, skrzętny, dbający o pokój. Kupiono istotnie bardzo dużo. W tym czasie powstała katedra, Duccio maluje *Maestę,* zaś Ambrogio Lorenzetti w wielkim fresku opowiada o słodyczy życia pod dobrymi rządami i o nędzy rządów złych.

Walki wewnętrzne jednak trwają nadal. Zwaśnionych godzi czarna śmierć. Ogromna epidemia, która jak płomień przeszła przez całą Europę zabierając trzecią część jej mieszkańców. Zaraza wybuchła w roku 1348. Rzuciła złowrogi cień na rozkwitającą cywilizację. Historycy sztuki sieneńskiej dzielą malarstwo na okres przed i po epidemii. „Powstała luka, hiatus w historii. Wszędzie budowle zostały zatrzymane w pełnym rozwoju." Inny badacz dorzuca: „Wielka epoka katedr i wypraw krzyżowych zakończyła się gniciem i zgrozą".

„... Jedni umierali z braku opieki, inni mimo najstaranniejszej opieki. Obojętne też było, czy ktoś miał konstytucję fizyczną silną czy słabą; wszystkich kosiła ta zaraza na równi, nawet tych, których leczono wszystkimi środkami. Najgorszą zaś rzeczą w tym nieszczęściu była depresja psychiczna występująca u każdego, kto poczuł się chory — tracił bowiem nadzieję i poddawał się chorobie pozbawiony odporności... Ludzie umierali w zupełnym chaosie, trupy leżały stosami, chorzy tarzali się po ulicach i wokół źródeł na pół żywi z pragnienia... Kiedy zaś zło szalało z ogromną siłą, a nikt nie wiedział, co będzie dalej, zaczęto lekceważyć na równi prawa boskie i ludzkie. Odrzucono wszystkie zwyczaje pogrzebowe, których się dawniej trzymano; każdy grzebał trupy jak mógł..."

Nie jest to fragment z włoskich kronik, ale urywek z *Wojny Peloponeskiej.* Słowa Tukidydesa malują jednak równie dobrze grozę epidemii w Sienie, która zabrała miastu $^3/_4$ ludności.

Upadek rządu Dziewięciu pogłębił anarchię najbardziej szalonego z miast

toskańskich, nad którym wisiała nieustanna groza napadów potężnych kondotierów, takich, jak siejący grozę John Hawkwood, alias Acuto.

Gwałtowne i częste zmiany rządów powodują zwykle — i tak było w Sienie — powstawanie licznych i skłóconych partii politycznych. Stronnictwo zwycięskie wypędzało zwykle z miasta stronników pokonanej frakcji. Tysiące emigrantów politycznych, zwanych fuorisciti, błądziło jak Dante po całej Italii.

Emigracja konserwuje koncepcje polityczne (o czym można przekonać się obserwując „polski Londyn", a przynajmniej jego znakomitsze okazy) i ze zdumieniem wyczytać można, że Pandolfo Petrucci, tyran rodzimego chowu, któremu Siena zawdzięcza ostatni okres stabilizacji, był zwolennikiem partii Noveschi w sto lat po wygnaniu jej z miasta.

Wraz z grupą emigrantów Pandolfo zdobywa Sienę i utrwala w niej swoją pozycję jedynowładcy, Il Magnifico. Historycy różnie go oceniają. Podobał się bardzo Machiavellemu, bo kochał ojczyznę, był roztropny, przebiegły, a sztyletu i trucizny używał jak lekarstwa, to znaczy w miarę potrzeby. Udało mu się na chwilę zatrzymać karuzelę frakcji. Potrafił też ponosić klęski: był na krótkim wygnaniu za sprawą swego śmiertelnego wroga, Cezara Borgii. W czasie 15-letniego panowania nieustannie lawirował między papiestwem, florentczykami i Francuzami. Czy był wielki? Rzecz jasna nie mógł mierzyć się z Medyceuszami. To był Magnifico na miarę sieneńską. W tym mieście zegary nieubłaganie biły: będziesz prowincją.

Medyceuszom także nie dorównał w tym, że synów miał nieszczególnych i nic nie wyszło z dziedziczenia tyranii, bo synale mieli małe głowy, a poza tym byli to chutliwi gwałtownicy.

Chociaż wiek XVI zaczął się dla miasta wilczycy dobrze (Pandolfo Petrucci umarł dopiero w roku 1512), agonia Sieny była nieunikniona. Tym razem skłonności do cesarzy nie wyszły republice na zdrowie. Karol V, król hiszpański, korzystając z zamieszek wewnętrznych, w celu niby to godzenia stronnictw, opanowuje miasto, osadza tam namiestnika i, o zgrozo, buduje w obrębie murów twierdzę dla hiszpańskiego garnizonu. Sieneńczykom udaje się z pomocą Francuzów przepędzić Hiszpanów, ale miasto popada w stan oblężenia. Historia niepodległej republiki wkracza w ostatnią, końcową fazę.

Do bram miejskich zbliża się armia florencka, wzmocniona przez okrutnych Hiszpanów, budzących powszechną grozę. Okoliczne wsie są spalone, a drzewa pełne wisielców. W mieście zamyka się messer Blaise de Montluc, barwna figura, z urodzenia Gaskończyk, z wyboru sieneńczyk, strojniś, zabijaka i kobieciarz.

Oblężenie trwa od początku 1554 roku aż do 1555. Obrona, mimo powszechnego głodu, była bohaterska i trwała nawet wtedy, gdy marszałek Strozzi, kierujący ruchem wojsk francuskich, został rozgromiony. W walce brały także udział kobiety. Chociaż jedzono już tylko szczury i myszy, urządzono jednak huczny karnawał. Siena umierała z fantazją. Wreszcie 2 kwietnia podpisano kapitulację. Dość honorową zresztą, bo zawierającą klauzulę, że ci, którzy nie chcą pogodzić się z nową władzą, mogą wyjść z miasta. Rozpoczął się exodus — długi szereg co znakomitszych obywateli, wozy z dobytkiem, a na końcu, przy dźwiękach bębnów i z rozwiniętymi sztandarami, obrońcy. Montluc krzyczał: *„Vous êtes digne d'une immortelle louange"*. Tak mówi się nad trumną.

Tego wszystkiego z wieży nie widać, ale widać ratusz taki sam, jak gdy urzędowali tam Noveschi, biało-czarną katedrę, kościoły, dzwonnice, pałace jak

wielkie, ciemne kamienie, w powodzi spiętrzonych domów, sieć wąskich ulic oplatających trzy wzgórza i zgęszczających się wokół Il Campo jak zmarszczki wokół oka. Widać także bramy i mur nie opasujący miasta ściśle, ale wiszący na nim jak pas brzuchacza, który bardzo schudł. W czasach świetności Siena liczyła dwa razy więcej mieszkańców niż obecnie.

Za murami pejzaż toskański:

...Dymy ognisk pasterskich stoją nieruchomo
Nad płomieniem, plastyczne, białe; nie wiadomo
Czy to między pagórki o kolorze śliwy
Anioły zeszły srebrne otrząsać oliwy
Czy...

W Polsce myślałem, że dawni mistrzowie dalecy byli od rzeczywistości i pejzaż malowali jak dekorację do opery. Tymczasem przedstawiali oni najprawdziwszy krajobraz, tyle że syntetyczny, tzn. podobny do wielu toskańskich krajobrazów, ale przez to chyba jeszcze prawdziwszy. Jest to krajobraz w ruchu: szmaragdowe, trójkątnie ścięte zbocze podchodzi ostro do góry, nagle urywa się i z boku niespodziewanie jak zając wyskakuje łagodny pagórek, zawadzający o zbocze pokryte krzakami winorośli; na prawo gaj oliwkowy, drzewa srebrne i powykręcane, jakby szalała tam burza; po lewej stronie nieruchome, ciemne pióra cyprysów.

Mezzogiorno — południe. Słońce wysusza ziemię i mąci w głowie. Okna zamykają się z trzaskiem. Znad kamieni unoszą się białe płomyki upału.

Robię szybki bilans, z którego wynika, że stać mnie tylko na kawę i trochę chleba z szynką. Zresztą w południe nie chce się jeść. Wieczorem za to będę mógł urządzić małą rozpustę gastronomiczną.

Do kafejki wchodzi się przez nisko sklepioną, mroczną sień. Zamiast drzwi wiszą sznury drewnianych korali, które za dotknięciem wydają przyjemny szelest. Patron wita mnie tak serdecznie, jakbyśmy razem chodzili do szkoły. Kawa jest świetna, nazywa się *Cappucino,* jest aromatyczna, wlewa w głowę jasność, a członkom odejmuje zmęczenie. Patron bez przerwy opowiada mi jakąś historię bardzo zawiłą i gęsto przetykaną cyframi. Nie bardzo go rozumiem, ale słucham z lubością, choć być może opowieść dotyczy jego ruiny majątkowej. Trudno jednak dopatrzeć się dramatu za dziecinnym dźwiękiem owych *diciotto, cinque, cinquanta, settanta.*

Pora wrócić do Palazzo Pubblico, tym razem, aby spenetrować jego wnętrze. Na pierwszym piętrze dwie ogromne sale de la Mappemonde oraz sala Pokoju albo Dziewięciu. Ściany ich wypełniają najpiękniejsze sieneńskie freski. Autorem tych, które znajdują się w sali de la Mappemonde, jest Simone Martini. Na lewo od wejścia *Maesta,* pierwsze znane nam dzieło Martiniego, który w rodzinnym mieście musiał zrobić błyskotliwą karierę artystyczną, skoro powierzono mu, gdy miał zaledwie 30 lat, tak odpowiedzialne zadanie. Dzieło nosi datę: czerwiec 1315 roku. W siedem lat później Martini i jego uczniowie przemalowali *Maestę.*

Fresk, mimo liczne uszkodzenia, robi ogromne wrażenie. Powstał zaledwie pięć lat po *Maeście* Duccia, ale jest zupełnie odmienny w stylu. Początek trecenta to istotnie przylądek epok i stylów. W dziele Martiniego uderza swoboda,

z jaką potraktowany został temat, liryczna miękkość gestów. Maria siedzi na gotyckim tronie. Architektura tego tronu jest ażurowa i w niczym nie przypomina potężnych jak żelbetonowe gmachy tronów Duccia czy wczesnego Giotta (choćby tych, które znajdują się w Uffizi). Dwie święte stojące blisko Marii mają złożone na piersi ręce w geście nieco poufałej, ale serdecznej adoracji. Postacie aniołów niczym nie przypominają kolorowych posągów, jak wiatr drzewami porusza nimi łagodna linia; te, które klęczą u stóp Marii, ofiarowują jej nie zimne symbole, ale kwiaty, a ona przyjmuje je jak kasztelanka hołdy trubadurów. Nad głowami rozwija się lekki jak pasmo jedwabiu baldachim. Złoto i błękit wyleniały wskutek wilgoci, ale tonacja tego koncertu jest jak dochodzący z daleka dźwięk klawesynu.

Na przeciwległej ścianie znakomity portret konny przedstawiający kondotiera Guido Riccio da Foliano. Jest tak bardzo różny od *Maesty*, że różnicę tę zauważyli nawet historycy sztuki. Malowany 13 lat później, jest jakby zaprzeczeniem lirycznej i nadziemskiej *Maesty*.

Przez nagą, płową ziemię jedzie na koniu mężczyzna w sile wieku, krępy, o pospolitej twarzy i zaciśniętych energicznie rękach. Na zbroję naciągnięty ma surdut ciemnobeżowy z motywem brązowych trójkątów. Taki sam czaprak okrywa masywnego konia. Jeździec i zwierzę tworzą jedną masę i, choć jadą stępa, od tej grupy wieje niepospolita siła i energia. Nawet gdyby kroniki milczały o okrucieństwach kondotierów, ten portret byłby wiarogodnym dokumentem.

Pejzaż jest suchy jak klepisko. Żadnego drzewa, żadnej trawki, tylko nagie patyki zasieków i wątłe kwiaty znaków wojennych. Po lewej i prawej stronie fresku na szczytach dwu wzgórz chuda architektura zamków. Ten na lewo to Monte Massi, którego kasztelan zbuntował się przeciwko Sienie. Nie ma wątpliwości, Guido Riccio zgruchocze te mury i rozkruszy wieże.

W sali Pokoju znajduje się malowana między 1336 a 1339 rokiem *Alegoria Dobrych i Złych Rządów*, największy (przestrzennie) fresk średniowieczny poświęcony sprawom świeckim, pędzla Ambrogia Lorenzettiego. Ambrogio (miał brata imieniem Pietro, także świetnego malarza; obaj zmarli na czarną zarazę) był trzecim po Ducciu i Martinim wielkim malarzem trecenta. Wiem, że trzeba się tym freskiem zachwycać, ale oświetlenie jest złe, kolory oblazły, zwłaszcza *Złe Rządy* są prawie nieczytelne. Wstrząsu doznałem przeglądając książkę Enzo Carli o prymitywach sieneńskich. Na blade bezpośrednie doznanie estetyczne nałożyło się nowe, wywołane zabiegami fotografa. Upokarzająca afera.

Potem z niejaką dumą wyczytałem, że wartość fresku *Dobre i Złe Rządy* jest dyskutowana. Berenson (zapalony sprzymierzeniec Florencji, a więc gwelf) kręci nosem i mówi, że temat przerósł autora, że artysta zupełnie nie potrafił wyrazić swojej idei malarsko, więc musiał posługiwać się napisami i podobnymi niegodnymi podpórkami. Enzo Carli (naczelny konserwator w Sienie, a zatem gibelin z profesji) broni dzieła, podkreślając jego walory historyczne i kompozycyjne. Bohaterem fresku jest nie człowiek, nie miasto nawet, ale cywilizacja. Jest to malarska summa i epos zarazem i, jak zwykle w takich wypadkach, dzieło staje się łupem naukowych mrówek. W powodzi przyczynków historycznych, filozoficznych, ikonograficznych ginie jedność dzieła (fresk jest niewątpliwie zainspirowany Arystotelesowską ideą państwa).

Dzieło pełne jest kapitalnych szczegółów: ukośny łupkowy daszek, otwarte

okno przepołowione cieniem. W oknie klatka ze szczygłem i głowa ciekawej służącej. Kolory czyste i jasno zdefiniowane, od piaskowego ugru, przez gorący karmin, brązy, do ciepłej czerni głębokich wnętrz. Masywny pejzaż miejski, wizja dzięki swojej jasności aż fantasmagoryczna, przechodzi w pejzaż wiejski, po raz pierwszy malowany tak szeroko i z taką czułą troską o drobiazgi. A przy tym Lorenzetti buduje przestrzeń w sposób zupełnie nowy. Nie jest to ani złote, abstrakcyjne powietrze Duccia, ani perspektywa racjonalna Giotta. Lorenzetti, jak słusznie zauważył jeden z estetów, wprowadza perspektywę kartograficzną. Obserwator nie stoi nieruchomo w jednym punkcie, widzi dalsze plany z jednakową jasnością i dokładnością, ogarnia szerokim spojrzeniem sępa ciepłą, falującą materię ziemi.

Wyszedłszy na schody machinalnie trafiłem do sali zwanej Monumentalna. Nazwa zupełnie słuszna, bo ściany zapaskudzone są monumentalnymi kiczami à la Henio Siemiradzki, przedstawiającymi Wiktora Emanuela w różnych pozach. Malarstwo oficjalne wieku XIX wszędzie jest jednako przeraźliwe. Czym prędzej na powietrze!

Słońce rzuca długie cienie. Zachód ceglanym domom dodaje ognia. Na głównej ulicy via di Citta odbywa się codzienny obrządek — Passeggiata.

Jeśli powiem, że jest to spacer, nie powiem niczego. W każdym włoskim mieście jest taka ulica, którą pod wieczór zapełnia tłum mieszkańców, przechadzających się godzinę lub dwie, tam i z powrotem, po niewielkiej przestrzeni. Przypomina to próbę statystów w monstrualnej operze. Starsi demonstrują swoją żywotność i weryfikują dyplomy: *Buona Sera, Dottore, Buona Sera, Avvocato!* Dziewczęta i chłopcy chodzą osobno. Porozumiewają się tylko oczami, stąd oczy stają się ogromne, czarne i wyraziste; miotają płomienie, przeklinają, deklamują sonety miłosne, zawodzą.

Do Sieny przyjechałem z Neapolu i z Neapolu przywiozłem skłonność do pizzy. Jest to potrawa znakomicie podkładająca się pod wino. Z grubsza biorąc pizza jest plackiem, na który nałożono pokrajane pomidory, cebulę, fileciki anchois, czarne oliwki. Rodzajów jest mnóstwo, od wymyślnej capriziosa do popularnej, wypiekanej na ogromnych blachach i sprzedawanej na porcje.

Zjadłem dwie takie porcje i zamawiam trzecią. Właścicielka małej trattorii jest wyraźnie wzruszona. Mówi, że jestem *gentile*. Potem pyta o narodowość i dowiedziawszy się, że jestem Polacco, woła z niekłamanym entuzjazmem: *bravo!* Wzywa też na świadka tego historycznego zdarzenia zaspanego męża i grubą córkę. Wszyscy oni stwierdzają, że Polacy są *molto gentile e inteligenti*. Jeszcze chwila, a będę musiał zatańczyć zbójnickiego i zaśpiewać arię z kurantem. Niespodziewanie właścicielka zadaje mi pytanie, czy są w Polsce rozwody. Łżę, że nie ma, i teraz zalewa mnie z głową fala zachwytów.

Nad piazza del Campo — *luna plena*. Kształty tężeją. Między niebem a ziemią napięta struna. Taka chwila daje dojmujące poczucie wieczności. Umilkną głosy. Powietrze zamieni się w szkło. Zostaniemy tak wszyscy utrwaleni: ja podnoszący szklankę wina do ust, dziewczyna w oknie poprawiająca włosy, staruszek sprzedający pod latarnią pocztówki, a także plac z ratuszem i Siena. Ziemia będzie krążyć ze mną, nieważnym eksponatem kosmicznego Musée Grevin, którego nikt nie ogląda.

2

Dopiero dzisiaj dowiedziałem się, kim był naprawdę Duccio, tajemniczy malarz, którego data urodzin jest niepewna, a wiadomo o nim niewiele więcej niż to, że umarł okryty sławą i długami. *Maesta* pojechała do konserwacji. Stoję w Museo dell'Opera del Duomo, jak przed złotym witrażem, przed panneau składającym się z 36 niewielkich obrazów, które były in verso *Maesty*. Sala jest niezbyt duża i mroczna, a jednak bije w niej źródło światła. Blask tego dzieła jest tak niezwykły, że wsadzone do piwnicy świeciłoby jak gwiazda.

Duccio był starszy od Giotta, ale różnica wieku między tymi dwoma mistrzami, których dzieła odczuwamy, jakby dzieliło ich stulecie, nie była nawet różnicą jednego pokolenia. Obaj prawdopodobnie studiowali u Cimabuego, podejrzliwego florentczyka. Trzy ogromne Madonny w Uffizi Cimabuego, Duccia i Giotta są, mimo wszystkie różnice, ciężkimi i dojrzałymi owocami bizantyńskiego drzewa. Kariera obu prawdopodobnych kolegów była diametralnie różna, tak różna, jak ich temperamenty. Giotto, przedsiębiorczy, szasta się między Rzymem, Asyżem, Padwą i Florencją. Duccio nie opuszcza prawie rodzimego miasta. Pierwszego można sobie dobrze wyobrazić w ludowej tawernie, gdzie wielkimi haustami pije czerwone wino i grubymi palcami, którymi przed chwilą malował aureole nad głowami świętych — szarpie tłuste mięso. Drugi, wątły, ascetyczny, chodzi w swoim poszarpanym płaszczu na długie samotne spacery, najczęściej na północ, do małej pustyni sieneńskiej, zaludnionej przez suchych jak wiór eremitów.

Tylko w bezpłciowych podręcznikach historii sztuki obaj ci malarze traktowani są na równi. Krytyk o określonych gustach musi optować. Berenson wypowiedział cały szereg trafnych uwag o malarstwie Duccia, którego nazwał ostatnim wielkim artystą starożytności. „Jego starcy są w prostej linii ostatnimi potomkami aleksandryjskich filozofów, anioły to rzymskie geniusze i boginie zwycięstwa, zaś diabeł jest sylenem." Amerykański uczony słusznie podkreśla dar dramatycznej kompozycji sieneńczyka. Zdrada Judasza: „Na pierwszym planie w środku obrazu nieruchoma postać Chrystusa. Oplata go ramionami chudy i zwinny Judasz... żołnierze otaczają ich zwartym kręgiem. W tym czasie na lewo gwałtownik św. Piotr naciera na jednego ze strażników... reszta uczniów ucieka w rozsypce". Dodajmy, że nad głowami uciekających apostołów otwiera się rozpadlina skalna jak czarna błyskawica. Duccio zmusza do wzruszenia nawet kamienie. Obraz składa się z dwu wielkich mas o określonym sensie kompozycyjnym i dramatycznym. Jest rzeczą niemożliwą nie zrozumieć toczącej się akcji.

Mimo walorów dekoracyjnych, znakomitej materii malarskiej i głębi idei tego chrześcijańskiego Sofoklesa, Duccio nie zasługuje w oczach Berensona na notę: geniusz. Przy żadnym innym mistrzu nie ujawnia się tak jaskrawo dziewiętnastowieczny gust tego amerykańskiego florentyjczyka i niedostatek jego estetycznych kryteriów. Berenson żądał od sztuki, aby głosiła pochwałę życia i materialnego świata. Chciał, aby aria śpiewana była donośnie, i nie zauważał po prostu subtelniejszych modulacji. Cenił wartości dotykowe, ekspresję form, ruch i chwalił mistrzów, u których dostrzegał nową koncepcję bryły. Dlatego nad Duccia wynosił Giotta. Dziś, nie bez pomocy (tak, tak) malarstwa współczesnego, jesteśmy skłonni skorygować ten sąd.

Berenson był dzieckiem wieku, który cenił postęp, stąd „bizantyński" Duccio musiał być zdystansowany przez „renesansowego" Giotta. Ale znakomity uczony prześlepił co najmniej dwie bardzo istotne sprawy.

Duccio nie należał do artystów, którzy dokonują błyskotliwych odkryć. Ich rola polega na tworzeniu nowych syntez. Znaczenie tej drugiej kategorii twórców często bywa nie docenione, bo są mało krzykliwi i zauważenie ich wymaga dłuższego oswojenia się z epoką i ich artystycznym tłem. Jak słusznie zauważyli nowsi badacze, w dziełach wielkiego sieneńczyka dokonała się synteza dwu wielkich i przeciwstawnych kultur, z jednej strony neohellenizmu bizantyńskiego, z całą jego hieratycznością i antynaturalizmem, a z drugiej zachodnio-europejskiego, ściśle francuskiego gotyku, z jego egzaltacją, naturalizmem i skłonnością do dramatu.

Giotto otwiera drogę odradzającemu się dziedzictwu Rzymian, którzy przecież nie wnieśli do sztuki wielkich wartości. Łączenie jego nazwiska z Renesansem nie jest chronologiczną nieścisłością, chociaż działał na dwa wieki przed odkryciem Ameryki. Malarstwo europejskie — nikt zdaje się tego głośno nie powiedział — które idzie za nim, traci związek z olbrzymimi obszarami zamarłych kultur Europy i Azji, staje się wielką, ale lokalną przygodą. Wyzwala potwora naturalizmu. Zerwany zostaje związek z wielkimi rzekami ludzkości: Nilem, Eufratem, Tygrysem.

Duccio, niewątpliwie oczarowany miniaturami szkoły paryskiej, cofa się w głąb, do korzeni kultur. Nie jest, jak Giotto, odkrywcą nowych lądów, ale eksploratorem zatopionych wysp.

To wszystko uświadomiłem sobie znacznie później. Na razie stałem oniemiały przed panneau jak przed złotym witrażem, na którym opowiedziana jest historia życia Chrystusa i Marii. Pozostało w Sienie 45 scen, 14 rozdrapali kolekcjonerzy nowego i starego świata.

Promieniowanie dzieła jest ogromne i w pierwszej chwili biorę to za działanie złotego tła. To tło, być może dzięki złej konserwacji, pęknięciom, uszkodzonym lazerunkom, nigdy nie jest sztywne i jednorodne jak płytka metalu, ale ma swoje głębie, dreszcze i fale, rejony chłodne i gorące, podbite zielenią i cynobrem. Żeby inne kolory przy tym złocie nie zgasły, trzeba dać im ponadnaturalne natężenie. Liście drzew są jak kamyki szafiru, skóra osła w ucieczce do Egiptu jest jak szary granit, a śnieg na nagich, ściętych szczytach skał błyszczy jak masa perłowa. Malarstwo duocenta bliskie było mozaice, plamy barwne inkrustowały płaszczyznę, miały twardość alabastru, drogich kamieni, kości słoniowej. Dopiero później materia malarska zaczęła wiotczeć: u Wenecjan były to pasma jedwabiu, brokatu, muślinu; u impresjonistów już tylko kolorowa para. Gama kolorów jest bogata i kwiecista, aby znaleźć dla niej godne porównanie, Focillon sięga poza Bizancjum i przywołuje na pomoc perskie ogrody i miniatury.

Jeśli malarzom bizantyńskim zarzuca się pogardę dla szczegółu (co dla niektórych znaczy brak realizmu), to zarzut ten nie dotyczy Duccia, który miał niebywały zmysł detalu. W *Weselu w Kanie* ryby na półmiskach, te całe jeszcze i ogryzione, są bardzo konkretne. Mistrz nie boi się wprowadzać epizodów rozbijających odziedziczony schemat ikonograficzny: na przykład scenie *Wkroczenia do Jerozolimy* przyglądają się ulicznicy z zielonej trybuny drzew. Mój ulubiony obraz to *Mycie nóg*. Jest znakomity jako przykład trafnego operowa-

nia grupą. Młodzi reżyserzy powinni terminować u Duccia, a i starym też by się to przydało. Obrazy wielkiego sieneńczyka można grać; a już zupełnie niezrozumiałe jest, jak mały użytek robi się w szkołach aktorskich z analizy gestu, nic dziwnego, że potem, na scenie, spotyka się książąt grających jak straganiarze. W *Myciu nóg* Duccio opowiada akcję jak tragik grecki, operując tylko dwoma aktorami, za to w tyle jest chór, który komentuje wydarzenia. Połowa Apostołów patrzy z uwielbieniem na Chrystusa, połowa z niedowierzaniem, nie bardzo widać podoba im się ten akt pokory Mistrza. Szczegółem, który wywołuje we mnie niesłabnący zachwyt, są trzy czarne sandały: dwa leżą tuż koło szaflika z wodą, jeden wyżej na stopniu, na którym siedzą Apostołowie. Odbijają mocno od różowego tła podłogi, a powiedzenie „leżą" nie oddaje istoty rzeczy. Są chyba najbardziej ożywione z całej sceny, ich układ po przekątnej i rozłożone na boki rzemyki wyrażają szczurzy popłoch. Niepokój sandałów kontrastuje z bladą martwotą zwiniętej zasłony, która wisi nad głowami Apostołów jak złowieszczy całun.

Po Ducciu nie należy oglądać niczego więcej, aby zachować jak najdłużej w oczach blask tego arcydzieła. Wprowadzenie *Maesty* do katedry w roku 1311 było jedną z pierwszych opisanych manifestacji ludowych na cześć dzieła sztuki.

„W dniu, w którym obraz przewożony był do katedry, sklepy były zamknięte. Biskup prowadził uroczystą procesję w towarzystwie dziewięciu seniorów, wszystkich urzędników miejskich i wielkiego tłumu księży i wiernych. Obywatele miejscy z zapalonymi świecami, jeden przez drugiego, starali się zająć miejsce najbliżej ołtarza, z tyłu zaś z wielką nabożnością szły kobiety i dzieci. A idąc tak do katedry, obeszli rynek, jak to było w zwyczaju, a wszystkie dzwony biły radośnie na cześć tak znakomitego obrazu. Obraz ten namalował Duccio di Niccolo, malarz mieszkający w domu Muciattich, koło bramy Stalloreggi. I cały dzień wszyscy przepędzili na modlitwach, dawali wiele jałmużny ubogim, modląc się do Boga i Jego Matki, która jest naszą pośredniczką, prosząc, by w swojej nieskończonej łaskawości od wszystkich przeciwności i klęsk nas osłaniała i wydarła z rąk zdrajców i wrogów Sieny."

Naprawdę po Ducciu nie ma się ochoty oglądać niczego więcej. Nawet *Trzy Gracje*, kopia Praksytelesa, nie są w stanie zatrzymać w Muzeum. Przez rozgrzany plac przemykam się na cienistą stronę via del Capitano, potem na cienistą stronę via Stalloreggi. Upał jest nieznośny i ja, który przed chwilą unosiłem się na skrzydłach estetycznej ekstazy, mam ochotę przeklinać muzea, zabytki i słońce.

Nareszcie trattoria, która wygląda skromnie i nie nazywa się ani Excelsior, ani Continentale. Jest tu miły piwniczny chłodek, pachnie kwasem winnym, cebulą i gorącą oliwą. Na początek zamawiam spaghetti. Potrawa ta, jak wiadomo, podawana jest jako *entrées*, należy zatem do przedpokoju właściwego posiłku. Francuzi zaczynają od podniecających przystawek, Włosi postępują rozsądniej, zgodnie z naturą swojej wyśmienitej kuchni, która jest chłopska, solidna i pożywna. Filozofia gustu na Półwyspie polega na tym, że naprzód możliwie szybko należy zaspokoić głód, a potem dopiero myśleć o wrażeniach smakowych. Zresztą prawdziwy włoski makaron jest świetny, w miarę twardy, zaprawiony pikantnym sosem, posypany parmezanem, obowiązkowo zawijany wokół widelca, co nadaje jedzeniu charakter obrządku. Potem je się zwykle

płat wołowego mięsa, osmażonego w pieprzu, z ćwiartką pomidora i listkiem sałaty. Na deser zimna dojrzała brzoskwinia. Wszystko to pokropione młodym winem miejscowym, które pije się jak wodę w szklankach, a nie w wymyślnych i głupkowatych naparstkach na szklanej nóżce.

Południe trzeba przeczekać w cieniu. Kupuję *Messaggero* z wielką fotografią Chessmana na pierwszej stronie. Więc jednak to się stało. Na fotografii utrwalono historyczny moment — Chessman dopala ostatniego papierosa. W kącie ust tej brzydkiej, cynicznej i udręczonej twarzy tli się już tylko ogarek.

Musiałem się zdrzemnąć, bo powietrze z białego stało się lekko bursztynowe i upał przełamuje się w górze. Siedzę na kamiennej ławeczce przy murze szpitala Santa Maria della Scala, naprzeciw katedry. Wokół mnie ludzie, którzy przyszli odwiedzić swoich krewnych, dzielą się wieściami o stanie ich zdrowia. Nerwowe gesty i wzbudzające czułość wielkie butle herbaty z sokiem, zatkane gałgankiem. Z szeroko otwartej bramy szpitala wieje zapachem lizolu wprost w twarz Il Duomo.

Katedra stoi na najwyżej położonym placu i jest jak wzniesiony w górę biało-czarny herb miasta i jak śpiew, który wzlatuje i spada kaskadą rzeźb, lazurowych łuków i złotych gwiazd. Po lewej stronie piękna wieża jak oparta o powietrze włócznia anioła.

Nie należy ulegać terrorowi przewodników, lecz spojrzeć na tę na pewno jedną z najpiękniejszych budowli na świecie odrobinę krytycznie. Po oszołomieniu i pierwszym zachwycie oczywiście. Tej przyjemności nie należy sobie odmawiać, zresztą twórcy fasady, a wśród nich Giovanni Pisano, zrobili wszystko, aby utrzymać nas w stanie estetycznej febry.

Historycy sztuki są na ogół zgodni co do tego, że katedra sieneńska jest najlepszą budowlą gotycką Italii. Ale Francuzi z przekąsem i źle ukrywanym zgorszeniem mówią, że ich styl — gotyk — jest na Półwyspie Apenińskim właściwie romańszczyzną, w której zastosowano sklepienie krzyżowo-żebrowe. Trzy portale wieńczą pełne łuki, a tympanony bez rzeźb są w istocie romańskie. Walka między kołem a trójkątem jest nie rozstrzygnięta i ogromna rozeta „o, omega, ócz jego promień fioletowy" w gęstwinie szczegółów dekoracyjnych brzmi jak potężny głos gongu na tle piszczałek, fletów i dzwonków. Mnisi cysterscy, apostołowie surowej odmiany gotyku, z sąsiedniego San Galgano (wiadomo, że jeden z nich kierował budową katedry w roku 1257, a więc w jedenaście lat po jej zaczęciu), wpłynęli raczej na plan niż na wystrój dzieła. Rację ma Pierre du Colombier, gdy proponuje przyłożyć rękę do oczu i przełamać Il Duomo na dwie części, wzdłuż gzymsu biegnącego nad tympanonami. Istotnie obie części, górna i dolna, nie bardzo harmonizują z sobą. To tak jakby na spokojną romańską podstawę nałożono skomplikowaną i zagmatwaną część, gwałtem łącząc architekturę z relikwiarzem.

Na obronę sieneńskiego Il Duomo można przytoczyć wiele argumentów. Najistotniejszy jest fakt, że fasada powstała w ciągu wieków i dziewiętnastowieczni odnawiacze usilnie pracowali nad pomniejszeniem arcydzieła.

Nie zmienia to w niczym wrażenia ogromnego zaskoczenia dla kogoś, kto wyrobił sobie smak gotyku na katedrach Ile de France. Recepcje w kulturze nie odbywają się na szczęście trybem fotograficznych odbitek.

Przymykam oczy, aby przypomnieć sobie Chartres. Wspominam lot szarych

głazów piaskowca. Otwieram oczy i widzę sieneńskie Il Duomo, chmurę gołębi w słońcu lśniących różnobarwnie, zmienny, kołujący i nieco ciężki lot.

Wnętrze jest równie zaskakujące. Nie jest to jak późniejsza o pół wieku katedra w Orvieto — bazylika kryta stropem, ale ma plan cysterski. Prezbiterium ucięte jest prosto, ściany nawy są bez triforium. Najtrudniej przyzwyczaić się do kopuły we włoskim gotyku. Zresztą kopuła katedry sieneńskiej jest nieszczególnie udana, zwłaszcza jeśli patrzeć z zewnątrz, trudno zrozumieć jej funkcję. Inaczej sprawa przedstawia się od wewnątrz. W transepcie kopuła opiera się na sześciu kolumnach. Spojrzenie z nawy bocznej odkrywa zaskakującą grę przenikających się planów i perspektyw — jakby dalekie echo Rawenny.

Puryści estetyczni aż skręcają się z oburzenia na widok planu sieneńskiego Duomo. Jak można — powiadają — łączyć plan bazyliki z planem centralnym. To jest błąd — syczą retorzy architektury. W istocie wnętrze katedry, nie tylko za sprawą biało-czarnych pasów kamienia, jest niezwykle ekspresyjne. Odczuli to romantycy. Wagner komponując *Parsifala* prosił malarza Jankowskiego, aby przysłał mu szkice sieneńskiej katedry. W wyobraźni kompozytora kościół ten zbliżał się do idealnej świątyni Graala.

Na czym polega istota gotyku? Czy jest to zasada konstrukcji, czy też styl, a więc zasada estetyczna? Jak potraktować przewagę linii horyzontalnych i arkad o pełnym łuku? I w dodatku oczy przy ziemi trzyma posadzka katedry, dzieło niezwykłej, blisko dwuwiekowej pracy wielu artystów, trzysta metrów kwadratowych, na których śledzić można rozwój sztuki, od linearyzmu Domenico di Niccolo aż do traktującego kamień po malarsku Domenico Beccafumi.

Jeśli przejść na prawo, mijając biało-czarne brzozy kolumn, trafi się na Bibliotekę Piccolomini, jeden ze sieneńskich skarbców sztuki, co zauważyć mogą nawet estetycznie niewrażliwi, bo u wejścia dwaj cerberzy pobierają dodatkowe opłaty za wstęp. Libreria zawiera wspaniale iluminowane rękopisy oraz dziesięć fresków obrazujących życie Eneasza Piccolomini, późniejszego Piusa II. Dawniej znajdowały się tutaj *Trzy Gracje,* ale któryś z duchownych, zgorszony ich piękną golizną, odesłał je do muzeum.

Eneasz Piccolomini jest jedną z najsympatyczniejszych postaci włoskiego renesansu. Humanista, poeta, dyplomata, autor swywolnych komedii i łacińskich rozpraw. Pisał, jak to było w modzie, o wszystkim: o naturze konia i o Homerze. Portrety przekazują ujmujące rysy tego potomka sieneńskiej arystokracji, który kochał przyrodę, Wergiliusza i kobiety. Napisał coś w rodzaju anty-Castiglione'a *O nędznym życiu dworzan.* „...Obiady zawsze podaje się nie w porę i zawsze się po nich choruje... wino kwaśne... Książęta z oszczędności dworzanom każą piwo żłopać... Kubek, który służba myje raz do roku, krąży między towarzyszami stołu, z których jeden obrzydliwszy od drugiego... dwór gardzi filozofami i mędrcami..." Na usprawiedliwienie tej mizantropii dodajmy, że Eneasz przebywał nie w Urbino, ale na dworze północnym w Niemczech.

Po bardzo burzliwej i mało budującej młodości święcenia przyjmuje późno, bo w 41 roku życia. Przykładnie potępił swoje wybryki wraz z libertyńską powieścią *Historia dwu kochanków,* którą nawet bogobojni biografowie skłonni mu są wybaczyć dla niezmiernie interesujących szczegółów obyczajowych. Wszelako z chwilą przywdziania purpury Eneasz mówił o tym dziele z niesmakiem, nazywając je Due Dementi.

Był człowiekiem nowożytnym i po swym rzymskim imienniku odziedziczył pragnienie sławy. Chciał poprawić błąd przeznaczenia, które przez pomyłkę kazało mu się urodzić w bardzo podłym miasteczku Corsignano. Zmienił nazwę miasteczka na Pienza i w ciągu 4 lat na tym uboczu, dzięki znakomitemu architektowi Rosselino i współzawodnictwu zabiegających o łaski kardynałów, powstała przedziwna katedra, renesansowe pałace, domy. Nie brakło także poety, który w antycznych strofach opiewał fantazję papieża. Po śmierci Piusa II życie uszło z Pienzy. Pozostało kosztowne lapidarium. Puste miasto z morałem.

Aby upamiętnić tę niezwykłą postać, kardynał Francesco Piccolomini, siostrzeniec Piusa II, zamówił u mistrza umbryjskiego 10 fresków obrazujących życie swego znakomitego stryja. Autorem fresków jest Pinturicchio.

Świetny narrator, *never pedantic and never profound*, malował ściany Librerii jako dojrzały, pięćdziesięcioparoletni artysta. Cieszył się wówczas niezwykłym powodzeniem, czego dowodem jest, że wraz z Peruginem był długie lata malarzem papieskim. Opinia jednego ze współczesnych mecenasów: „Perugino jest najznakomitszym mistrzem malarskim we Włoszech i z wyjątkiem Pinturicchia, jego ucznia, żaden artysta nie zasługuje na zaszczytną wzmiankę". Współcześni historycy sztuki obeszli się z nim znacznie surowiej i chyba słusznie zaliczają go do grupy pełnych wiedzy, umiejętności i szarmu mistrzów quattrocenta, których los obdarzył genialnymi uczniami. Verrocchio został przyćmiony dziełem Leonarda, Ghirlandaja usunęła w cień wizja Michelangela, Rafael wydaje się doskonałym spełnieniem założeń Perugina i Pinturicchia.

Wszystko złe, co można powiedzieć o autorze fresków (w znakomitym zresztą stanie, chyba dlatego, że nie zajmowali się nimi konserwatorzy), nie przeszkadza w uleganiu ich urokom i nawet Berenson, który spycha Pinturicchia w piekło opowiadaczy i dekoratorów w znakomitym towarzystwie Duccia, Piero della Francesca i Rafaela, nie potrafi się oprzeć jego pełnej czaru opowieści o znakomitym humaniście Eneaszu Sylwiuszu Piccolominim.

„Freski te, nieudane pod każdym prawie względem, są przynajmniej arcydziełami architektonicznej dekoracji. Jakżeż przemienił Pinturicchio skromną salę Biblioteki! Pod sklepieniem, delikatnie ozdobionym małymi medalionami, rząd potężnych arkad otwiera się szeroko na romantyczny horyzont. Ma się wrażenie, że znajdujemy się pod krytym portykiem, otoczeni przez wszystkie wspaniałości szczęścia i sztuki, a jednocześnie w wolnej przestrzeni; nie jest to jednak przestrzeń bezkresna, ale ogrom opanowany i zrytmizowany dzięki łukom, które go zamykają... Bez wątpienia w tym czarującym krajobrazie odbywają się pochody i ceremonie dość jaskrawe i mało imponujące. Ale przyjmujemy to hałaśliwe widowisko jak muzykę wojskową wiosennym rankiem, kiedy w żyłach burzy się krew."

Pinturicchio jest jak kompozytor, o którym mówi się, że co prawda inwencja nie jest najmocniejszą jego stroną, ale ma słuch absolutny i doskonałą znajomość instrumentów, którymi się posługuje. Plany, przenikające się perspektywy, architektura i pejzaż tworzą doskonale zharmonizowaną zamkniętą całość. We fresku, który przedstawia Eneasza Sylwiusza Piccolominiego, otrzymującego wieniec poetycki z rąk Fryderyka III, plan pierwszy zaludniony jest szeregiem postaci, które stoją wokół tronu, potem spojrzenie wbiega po szerokich scho-

dach stanowiących horyzont, na którym opiera się ażurowa architektura, kunsztowne zwieńczenie kompozycji. Przez arkady, jak przez szkła powiększające lornety, widać daleki, precyzyjnie modelowany pejzaż — pierzaste drzewa, kule krzewów, ścieżki i trawy.

Chłędowski słusznie porównuje cykl Pinturicchia z *Dworzaninem*. Te sceny są jakby żywcem wyjęte „z ksiąg grafa Balcera Kastiliona, które księgi on mądrze, uczenie i z wielką wymową napisał". Są one doskonałym studium obyczajowym i jak w średniowiecznych zwierciadłach ukazano w nich papieża, księcia, rycerza, mieszczanina takimi, jakimi powinni być. Nie tylko strojami czy umieszczeniem w odpowiednio ważnym miejscu kompozycji malarz definiuje swoje społeczeństwo, jego hierarchie, związki i zależności. W spotkaniu Fryderyka III z Eleonorą Portugalską mamy całą skalę gestów, od kurtuazyjnej afektacji suwerenów, przez niespokojne ożywienie dworzan na fryzowanych koniach, kogucią butę halabardników, aż do żebraków, nieruchomych wzgórków, łachmanów u bram. Nad tym minionym życiem trwa wieczysta pogoda i jeśli w *Odjeździe kardynała Piccolominiego* z ciemnych chmur pada na morze deszcz, to jest to tylko pasmo włosów zdmuchniętych przez wiatr na pogodną twarz.

Wychodzę prawym wyjściem z katedry na rozgrzany i oślepiający oczy plac. Przewodnicy krzykliwie poganiają stada turystów. Spoceni fermerzy z dalekiego kraju filmują każdy kawałek muru, który wskazuje objaśniacz, i posłusznie wpadają w ekstazę dotykając kamieni sprzed kilku wieków. Nie mają zupełnie czasu na oglądanie, tak bardzo pochłonięci są fabrykowaniem namiastek. Włochy zobaczą wtedy, gdy będą u siebie, kolorowe, ruchome obrazy, które nie będą w niczym odpowiadały rzeczywistości. Nikt już nie ma ochoty studiować rzeczy bezpośrednio. Mechaniczne oko niezmordowanie płodzi cienkie jak błona wzruszenia.

Plac po lewej stronie katedry nazwano imieniem Jacopo della Quercia. Jest on właściwie nie skończoną częścią katedry, którą pokrywa niebo. Budowę tej części zaczęto w 1339 roku, bo potężna katedra wydawała się nie dość wielka i wspaniała, więc chciano, aby w powiększonej budowli „nasz Pan Jezus Chrystus i Jego Najświętsza Matka i dwór niebieski byli czczeni i błogosławieni, a także, aby samorząd miejski był wiecznie podziwiany". Piękny obraz mistycyzmu, ożenionego z ambicją rajców.

Gigantyczny plan nie został wykonany, przeszkodziła temu czarna zaraza, a także błędy konstrukcji. Mury, cienkie jak listki platyny, budował złotnik Lando di Pietro z właściwą swemu zawodowi lekkością, więc poważnie zarysowały się i groziły zawaleniem. Zaproszono (o hańbo!) ekspertów z wrogiej Florencji (katedra sieneńska była pomyślana jako polemika z florenckim Duomo). Jeden z raportów rzeczoznawców zawiera wyrok bezwzględny: rysujące się mury należy zburzyć. Ale sieneńczycy nie uczynili tego. Nie był to wcale gust ruin. Trudno także przypuszczać, aby przez 7 wieków łudzono się że roboty będzie można zacząć na nowo. Po prostu trudno rozstać się z marzeniem.

Przez nie dokończoną nawę, krytą błękitem, schodzę w ruchliwą via di Citta. Ulice w Sienie są wąskie i bez chodników, a pewien kronikarz, z niewątpliwą przesadą, pisał, że jeźdźcy zawadzają ostrogami o mury. Moje nieustanne zdumienie wywoływały autobusy, przed którymi mury rozstępowały się jak śmietana.

Jeśli w Sienie może być coś brzydkiego, to chyba tylko Piazza Matteotti, ieforemny, rażąco nowoczesny w tym dostojnie średniowiecznym mieście, nonimowy, jak okalające go banki, duży hotel ze stajnią samochodów i wielka kawiarnia pod kolorową markizą. Wszedłem, bo właśnie tam śpiewano. iosenka włoska znów upomina się o swoje miejsce na świecie. Przyswoiła sobie nowoczesny rytm, ale oplotła go starym sentymentem. Powtykała w rozędzony wehikuł wzruszenia i sole, i arcobaleno, i lunę, i łzy. Właśnie przed ikrofonem produkuje się mały, czarny chłopiec. Jest to Modugno na szczeblu owiatowym, ale u nas mógłby występować w Sali Kongresowej. Śpiewa także ardzo ładna dziewczyna, falująca biustem i powiekami. Piję campari-soda, zerwony trunek o piołunowym smaku, od którego kołowacieje język i płonie rzelyk. Gdyby nie był tak drogi, wypiłbym jeszcze jeden i poprosiłbym śpieaczkę, żeby zaśpiewała *Czerwone maki na Monte Cassino*. Powinna znać.

Wracam do swoich „Trzech Dziewuszek", ale przed samą bramą skręcam na Campo. Wszystko w porządku. Mury ratusza, ostro wrysowane w noc, trwają wieża jest piękna, tak jak wczoraj. Można iść spać. Nad ziemią rosną wybuny, ale być może zrobimy jeszcze kilka obrotów z ocalałą katedrą, pałacem, orazem.

3

Cor magis tibi Sena pandit
(napis na bramie Camollia)

Ten dzień przeznaczony jest na Pinakotekę. Otwierają ją dopiero o 10 rano. Iam więc trochę czasu, aby przejść się po mieście. Tylko takie miasta są coś arte, w których można się zgubić. W Sienie można zginąć jak szpilka w stogu ana. Na via Galuzza domy spotykają się łukami, idzie się jak po dnie wąwou; pachnie kamieniem, kotami i średniowieczem.

W gęstym cieniu wąskich uliczek via Banchi di Sopra, via di Citta, wśród omów o kolorze przydymionej cegły co krok napotyka się pałace. Słowo to, ojarzące się zwykle z gipsowymi girlandami, kolumienkami i kamiennymi ąbelkami, mało ma wspólnego z sieneńską architekturą cywilną. Domy senioów, surowe i bez ozdób, robią wrażenie fortec w środku miasta i bez żadnych omentarzy historycznych pozwalają się domyślić, czym była społeczna pozycja kich rodzin, jak Salimbeni, Piccolomini, Saracini. „Taki budynek był nie tylo arcydziełem, ale także siedzibą i schronieniem stronników, i nawet dzisiaj, powodzi obojętnych i bezimiennych tłumów, wznosi się ten niezwyciężony ałac, pełen pogardy i arystokratycznej dumy, tak że wokół niego nie zauważa ę niczego i naprawdę nic nie ma." Mowa o najstarszym, zbudowanym na oczątku XIII wieku pałacu Tolomei, którego kamienny surowy sześcian od edmiu wieków emanuje niezmąconą powagą i siłą.

Pinakoteka znajduje się w pałacu Buonsignori i chociaż znawcy twierdzą, że ajlepszego Sassettę można zobaczyć w Waszyngtonie, najpełniejszy przegląd alarstwa sieneńskiego jest właśnie tutaj.

Rozpoczyna się od tajemniczego okresu malarstwa przed pojawieniem się erwszych znanych z imienia twórców. Wyniesiony ze szkoły bagaż wiadoości historycznych ogranicza się tylko do wąskiego teatru dziejów Europy

(od wieków dziedziczymy pogardliwy stosunek do Bizancjum i z iście belferskim upodobaniem omawia się epoki „rozkwitu", uodporniając umysły i wyobraźnię na epoki „ciemne" i skomplikowane). Dzieje zamarłych kultur, takich, jak kretejska i etruska, rodzenie się Europy po upadku cesarstwa rzymskiego pomijane bywają na rzecz dokładnego wykazu zwycięstw Juliusza Cezara. I w wykładzie sztuki więcej miejsca poświęca się epoce Peryklesa i Renesansowi niż niezwykłej sztuce sumeryjskiej czy początkom romańszczyzny. Cały ten tornister okazuje się zupełnie nieprzydatny, gdy przyjdzie nam zdać sobie sprawę nie z izolowanych epok, lecz z ciągłości procesów dziejowych.

Nic bardziej wzruszającego niż oglądanie sieneńskich prymitywów z głębokiego duocenta. Zachowane zabytki są raczej polichromowaną płaskorzeźbą niż malarstwem. *Madonna o wielkich oczach,* ludowa, bryłowata jak z podhalańskich kapliczek przydrożnych, czy *Chrystus ukrzyżowany,* z którego czas zdjął żywe kolory, pozostawiając delikatne róże i błękity. Zgodnie z zaleceniem synodu w Rzymie w r. 692 twarz Chrystusa nie wyraża żadnego cierpienia. Jego ledwo kiełkujący uśmiech jest pełen słodyczy i melancholii. Ten szczególny blask zmysłowości i mistycyzmu będzie przez wieki ozdabiał oczy sieneńskich świętych i mieszczek.

Od wieków płonie zażarty i jałowy spór, który z ośrodków artystycznych — sieneński czy florencki — należy uznać za starszy. Vasari przyznaje pierwszeństwo Florencji, ale nowsze badania odkryły w Sienie obraz z roku 1215. Jest to nie tyle obraz, ile paliotto, malowana płaskorzeźba ołtarzowa, przedstawiająca Chrystusa, historię Krzyża i św. Heleny. Te małe opowieści noszą wyraźne znamię romańskie. Jest rzeczą pewną, że w Italii szkoła sieneńska miała ugruntowaną pozycję już z początku XIII wieku, a więc na wiele dziesiątków lat przed Ducciem. Jeśli pojęcie szkół artystycznych zostało przez współczesną naukę mocno zachwiane, to w odniesieniu do Sieny, gdzie obserwujemy wyjątkową jedność stylu i poczucia tradycji, jest ono w pełni usprawiedliwione. Tu tkwi źródło wielu nieporozumień. Zarzuca się szkole sieneńskiej (jakby to był zarzut), że zbyt długo pozostawała pod wpływem Bizancjum, i nawet wtedy, gdy schemat grecki został rozbity, artystów nie opuszczał zmysł dekoracyjny, linearyzm i skłonność do wyrafinowanego manieryzmu. Sieneńczycy w portrecie byli lirykami, a w scenach zbiorowych uroczymi opowiadaczami. Miasto było republiką poetów.

Krytyka nie zadowala się analizą dzieł, ale stara się wyśledzić autorów, tworząc kręgi i hipotetyczne postacie. Pierwszym historycznie sprawdzonym artystą był Guido da Siena, postać o silnej indywidualności i znacznym wpływie, coś jak Cimabue we Florencji. W Pinakotece zachowało się parę pięknych dzieł tego subtelnego bizantyjczyka i jego szkoły. Piękne jest zwłaszcza pochodzące z lat osiemdziesiątych XIII w. paliotto *Święty Piotr.* Malarstwo bizantyjskie czy bizantynizujące nie było wcale zakrzepłe w jednej konwencji. To oko nasze reaguje tylko na gwałtowne kontrasty i nie odróżnia półtonów. *Święty Piotr,* dzieło następców, oznacza znaczny krok naprzód w stosunku do sztuki Guida i zawiera bogatą gamę przenikniętych światłem tonów. „Trzeba także zauważyć ludzkie wzruszenie przenikające rytmy i przestrzeń tych małych opowieści." *Zwiastowanie* na tle abstrakcyjnej architektury opowiedziane jest z wyrafinowaną prostotą. Złoto tła jest bogate, od delikatnych blasków jutrzenki do chłodnej powierzchni metalu.

Duccio reprezentowany jest przez *Madonnę Ojców Franciszkanów*, malowaną pod koniec XIII wieku, a więc przed *Maestą*. Jest to przykład szczęśliwej symbiozy malarstwa bizantyjskiego z gotykiem. Kompozycyjnie Madonna jest dość swobodna, jej prawa ręka leży miękko na kolanach. Tron jest wygodnym krzesłem, a nie masywną i wymyślną budowlą. Anioły są lekkie, jakby modelowały je białe palce miniaturzysty. Do stóp Marii przylgnęło trzech brązowych i suchych jak świerszcze zakonników. Mądry Duccio nie złamał sztuki greckiej jak Giotto, ale nagiął ją do swoich czasów jak gałąź.

Simone Martini nieobecny jest w Pinakotece; ten wzięty i najwięcej chyba wojażujący ze sieneńczyków zostawił rodzinnemu miastu wspaniałe freski. Natomiast malarstwo braci Lorenzettich reprezentowane jest dość dobrze. Gdyby w Pinakotece wybuchł pożar, wyskoczyłbym przez okno z dwoma małymi obrazkami Ambrogia *Miasto nad morzem* i *Zamek nad brzegiem jeziora*. W całym malarstwie trecenta nie ma równych tym dwom pejzaży i niewielu mistrzom wieków późniejszych udało się stworzyć równie doskonałe dzieła malarstwa czystego. Łatwiej to powiedzieć niż wytłumaczyć, na czym rzecz polega.

Miasto nad morzem — szare mury, zielone domy, czerwone dachy i wieże — zbudowane jest z jasnych form, obrysowanych ściśle diamentową linią. Przestrzeń jest trójwymiarowa, jak słusznie jednak zauważono, „wyrafinowana konstrukcja perspektywy u Ambrogia nie rodzi się z usiłowania zracjonalizowania przestrzeni, ale, choć to może wydać się paradoksalne, ma na celu błyskawiczne przybliżenie głębi do powierzchni obrazu". Pejzaż widziany jest z lotu ptaka. Miasto jest puste, jakby wynurzone przed chwilą z fal potopu, jest rozżarzone do najwyższego stopnia widzialności, zatopione w bursztynowo-zielonym świetle. Halucynacyjna realność obrazu jest tak duża, że wątpię, aby jakakolwiek analiza mogła pokusić się o spenetrowanie arcydzieła.

Połykanie obrazów jest tak samo bezsensowne, jak połykanie kilometrów. Zresztą strażnicy muzealni dzwonią jak opętani, bo na łodydze ratuszowej wieży dojrzewa dwunasta, co oznacza talerz z dymiącym makaronem, szklankę wina i pożywny sen. Zresztą na braciach Lorenzettich, którzy umarli prawdopodobnie na czarną zarazę, kończy się heroiczny okres malarstwa sieneńskiego.

Jak przystało na miasto średniowieczne, Siena była kolebką wielu błogosławionych i świętych, ale żadne z miast włoskich nie posiada tak bogatej galerii postaci z aureolą. Jeden z hagiografów erudytów podaje astronomiczną cyfrę 500 nazwisk. Wydała też Siena 9 papieży. Ale jako że herb biało-czarny oznaczał sprzeczne namiętności, była też miastem utracjuszy, złotej młodzieży i kobiet, które ściągały na siebie gromy kaznodziei. Najgłośniej grzmiał św. Bernard, a niewiasty wzruszone jego wymową urządzały wielkie stosy, na których paliły pantofle na szpilkach, perfumy i zwierciadła. Mistyczne laudy przybliżały niebo, ale rozbrzmiewały także pieśni bezbożne i Siena miała swego poetę rozkoszy, nazwiskiem Folgore da San Giminiano. Miasto przemierzali jałmużnicy w wytartych sutannach, a jedna tylko kompania rozrzutników potrafiła wydać na przyjęcia i polowania zawrotną sumę 200 tysięcy złotych florenów. *„Gente vana"* — syczy przez zęby Dante.

Schodząc ostro spadającą via Fontebranda wkraczamy do starej rzemieślniczej dzielnicy garbarzy. Niedaleko bramy Fontebranda znajduje się źródło o tej samej nazwie. Ponieważ woda w suchej Sienie, która nie jest miastem fontann

tak jak Rzym, była bardzo cenna, urządzono tam basen do prania i loggię, gdzie kobiety sieneńskie od dziewięciu wieków wymieniają wiadomości o sąsiadach. Tutaj Kasia Benincasa chodziła z dzbankiem po wodę. Potem została świętą.

Była dwudziestym piątym dzieckiem sukiennika. Jej matka nazywała się jak początek arii Mona Lapa de Puccio Piagenti. Dziewczynka, która urodziła się w roku 1347, była dzieckiem odznaczającym się wybitną indywidualnością. Młodo wstąpiła do zakonu dominikanek i wkrótce stała się wybitną postacią rodzinnego miasta, Italii, chrześcijańskiego świata, chociaż legenda i apologeci przecenili jej wpływ na historię.

Katarzyna pielęgnowała trędowatych, umartwiała ciało i uprawiała politykę, i to — jeśli tak można powiedzieć — międzynarodową. Wokół niej gromadziła się grupa laickich wielbicieli z różnych stanów. Chodziła z nimi po ulicach i okolicznych polach albo w stronę Florencji, gdzie pejzaż toskański jest dojrzały, pełen oliwek, cyprysów i winnic, albo na południe, gdzie rozpościera się ulubione miejsce anachoretów: mała pustynia, sucha jak skóra osła. Musiała mieć dużo uroku, bo piękna nie była, o czym świadczy portret Andrzeja Vanni w kościele San Domenico.

Jej mistycyzm zaprawiony był krwią. W listach, które dyktowała, bo pisać nauczyła się dopiero trzy lata przed śmiercią, *con molti sospiri e abondanza di lagrime*, dwa słowa pojawiające się najczęściej to *fuoco* i *sangue*. Pewnego razu odprowadziła skazańca na miejsce kaźni. Odciętą jego głowę trzymała długo na kolanach. „Kiedy trup został zabrany, dusza moja wypoczywała w błogim pokoju i syciłam się zapachem krwi..." Przyczynek do psychologii średniowiecza.

Mniszka sieneńska cieszyła się ogromnym autorytetem, ale był to autorytet moralny. Ponieważ żyła w Europie, a nie w Indiach, a w dodatku w okresie rozprzężenia, okrucieństw i korupcji, wpływ jej na politykę nie był aż tak doniosły, jak to do niedawna sądzili historycy. Jej najbardziej głośnym czynem była wizyta w Awinionie u Grzegorza XI. Katarzyna podobna jest bardzo do Joanny d'Arc. Była też prostą dziewczyną, która twierdziła, że słyszy głos Boga. Ponieważ mówiła tylko narzeczem toskańskim i nie znała się na teologii, była przedmiotem kpin i upokarzających szykan ze strony francuskich kardynałów. Nie jest rzeczą pewną, w jakim stopniu wpłynęła na decyzję Grzegorza XI przeniesienia z powrotem stolicy papiestwa do Rzymu. Nowsi badacze twierdzą, że powrót był już postanowiony przed przyjazdem Katarzyny. Pod koniec swego krótkiego życia ostatkiem sił popierała nienajlepszego papieża Urbana VI w jego walce przeciw Klemensowi VII. Jej akcje polityczne były zawsze starciem naiwnej wielkości z trzeźwą perfidią. Pisze setki listów do wysoko postawionych osobistości, w tonie na przemian ostrym i słodkim. Listy te mają mniej więcej taki skutek, jak obecnie protesty Ligi Ochrony Praw Człowieka. Aby uwolnić Italię od okrutnego kondotiera Johna Hawkwooda, czyli Giovanniego Acuto, proponuje mu, aby swoje okrucieństwo zwrócił przeciwko Turkom. Chciała zdobyć świat miłością. Jej miejsce jest w legendzie.

Na wschodzie kościół św. Dominika, na zachodzie zaś druga twierdza duchowa Siena, surowy, pozbawiony ozdób kościół św. Franciszka, z przejmującą kompozycją Piotra Lorenzetti *Ukrzyżowanie*. Tuż koło kościoła znajdowało się oratorium św. Bernarda, którego kazania, stenografowane przez słuchaczy, są pełne werwy, humoru i kapitalnych scen obyczajowych.

Wracam do Pinakoteki.

W połowie XIV wieku zamyka się wielka epoka malarstwa sieneńskiego; choć sama szkoła trwa nieprzerwanie aż do końca XV wieku, to znaczy do czasów upadku politycznego miasta, takie zjawiska, jak Duccio, Martini, Lorenzetti, nie powtórzyły się już więcej. Ale przez cały niemal czas malarstwo sieneńskie zachowuje ogromną jednorodność stylu, której daremnie szukalibyśmy w malarstwie florenckim.

Sztuka w Sienie, chociaż rzadko odzwierciedlała aktualną rzeczywistość, była mocno związana z życiem społecznym. Nie było w tym mieście wielkich mecenatów w rodzaju Medyceuszy z Florencji, ale za to zainteresowanie sztuką było powszechne i bardziej demokratyczne niż gdzie indziej. Bogaty cech sukienników zamawia poliptyk u drogiego Sassetty, piekarze i rzeźnicy u Matteo di Giovanniego, zaś jeden z ubogich cechów łataczy zadowolił się tym, co zechciał im namalować Andrea Niccolo. Rzadkim w dziejach szczęśliwym mariażem sztuki i biurokracji jest trwający od XIII wieku zwyczaj malowania okładek urzędowych ksiąg miejskich, i to przez wybitnych artystów.

Na początku quattrocenta występuje jeden z najbardziej uroczych artystów w dziejach sztuki, Sassetta. Obrazy jego rozproszone są po całym świecie, ale Pinakoteka posiada kilka dzieł reprezentujących dobrze tego ilustratora życia św. Franciszka. Sassetta dobrze utrafił w ton franciszkańskiej legendy, bo też był to człowiek całą głową zanurzony w cudownościach. W historii o św. Franciszku i biednym rycerzu, nad miastem, aniołami i osobami dramatu unosi się w powietrzu wieża wyrwana jak dąb z korzeniami, a ten nadrealistyczny efekt nikogo nie szokuje, tak bardzo u tego malarza kamienie przemieszane są z tym, co niemożliwe. I rzeczywiście nadrealiści mogliby uczyć się u Sassetty sztuki nadawania plastycznej realności opowieściom nierealistycznym. Zwykło się mówić, że Sassetta i jego sieneńscy koledzy zapóźnieni byli i nie rozumieli Renesansu. Tymczasem wkraczali oni w nowy świat Odrodzenia nie łamiąc tradycji gotyckiej, tak jak Duccio był gotycki nie łamiąc tradycji bizantyńskiej. Malarstwo Sassetty nie jest manieryzmem, ale na nowo przemyślaną tradycją wielkich poprzedników.

Malował dużo i często opuszczał Sienę. Miał kontakt z nowymi i starymi źródłami malarstwa. Nowsi historycy sztuki podkreślają jego związki z Domenico Veneziano, z którego doświadczeń korzystał, i wpływ, jaki miał na wielkiego Piero della Francesca.

Umarł 1 kwietnia 1450 roku nabawiwszy się zapalenia płuc w czasie prac nad freskiem zdobiącym do 1944 roku Porta Romana. Bardzo pouczające są koleje jego pośmiertnej sławy. Z końcem XIX wieku zaliczano go do trzeciorzędnych malarzy. Berenson przypisując mu szereg dzieł wydźwignął go z zapomnienia. W ostatnich czasach Alberto Graziani „odebrał" Sassecie szereg obrazów, konstruując nową hipotetyczną postać nazwaną maestro dell'Osservanza (nazwa klasztoru w pobliżu Sieny). Graziani postąpił jak astronom: nie zaobserwował jeszcze nowej gwiazdy, ale wie, że istnieje, bo to wynika z jego obliczeń. Jednym z najpiękniejszych obrazów tego mistrza jest *Spotkanie św. Antoniego ze św. Pawłem.* Droga prowadzi przez wzgórza i las. Naprzód widać małego świętego, jak z kijaszkiem na plecach wchodzi w las. Potem (czyli w środku obrazu) rozmawia z Faunem; obaj rozmówcy są dobrze wychowani i nie poruszają zapewne tematów dogmatycznych, gdyż rozmowa toczy się w bardzo przy-

jaznym tonie. Wreszcie na samym brzegu obrazu obaj święci obłapiają się serdecznie przed pustelniczą grotą.

Pędzel Sassetty przejął jego uczeń, Sano di Pietro, który prowadził w Sienie największe atelier malarskie. Nie dorównywał swemu mistrzowi (mniej subtelny i bardziej ckliwy), ale cóż to był za uroczy anegdotczyk. Jest świetnie reprezentowany w Pinakotece. Od Sassetty przejął zamiłowanie do czerwieni, którymi grał *con brio*. Pasja narracyjna była cechą wszystkich sieneńskich malarzy, ale Sano di Pietro jest bajczarzem bajczarzy. W jednym z obrazów opowiada historię ukazania się Madonny papieżowi Kalikstowi III. Obie postacie zajmują 3/4 obrazu. Malarz wymalował także poganiacza i osiołki z ładunkiem na grzbiecie. Jeden z kłapouchów znika właśnie w różowej bramie Sieny. Jest to przy całej solennej powadze głównego tematu szczegół tak nieodparcie komiczny, jak dowcipny *zwischenruf* rzucony półgłosem w czasie uroczystego przemówienia.

Jednym z najbardziej uwodzicielskich malarzy sieneńskiego quattrocenta jest Neroccio, o delikatnym kolorze i chińskiej precyzji rysunku. Był może ostatnim malarzem, w którym odezwała się echem linearna precyzja Simone Martini.

Tu jesteśmy już zresztą u schyłku szkoły sieneńskiej; wraz z Vecchietą i Sodomą — ten ostatni ukazał się nagle i jakby bez zapowiedzi — wkraczamy w okres przekwitającego Renesansu.

Obrazy Sodomy pokazane w Pinakotece nie mogą przekonać do tego mistrza, chociaż wiadomo, że był uczniem Leonarda i że w swej karierze artystycznej miał momenty szczęśliwe. Tutaj jest tłusty, wulgarny, a jego forma cierpi na wodną puchlinę. *Omdlenie św. Katarzyny* ma kompozycję ciężką i pretensjonalną, a piaskowy koloryt obrazu jest mdły. Chrystus przywiązany do kolumny ma potężny tors antycznego gladiatora, ale obraz jest bez siły i ekspresji. Chociaż Enzo Carli twierdzi mimo wszystko, że dzieło to jest najgenialniejszą i najbardziej wrażliwą interpretacją Leonardowego sfumato i światło-cienia. Malował dużo, przechodził od stylu młodego Perugina do stylu młodego Rafaela, ale chyba zgodzić się trzeba z opinią Berensona, że „całość jego dzieła jest żałośnie słaba".

Pocieszam się, że Sodoma nie był sieneńczykiem, bowiem urodził się w Lombardii. Dostał od papieża tytuł szlachecki i osiadł w Sienie, gdzie był oficjalnym malarzem. Vasari, co prawda plotkarz, bardzo źle o nim mówił jako o artyście i człowieku. Był oryginałem, cyganem w stylu fin-de-sièclowych malarzy i poetów. Powiadają, że miał oswojoną kawkę, która mówiła, trzy papugi oraz tyleż jędzowatych żon. Przepadał za końmi jak każdy sieneńczyk i ta namiętność wiele go kosztowała. W jednym z obrazów namalował siebie w pobliżu Rafaela. W rzeczywistości stał od niego bardzo daleko. Skończył podobno żałośnie w sieneńskim szpitalu, a przed śmiercią zredagował testament w stylu Villona.

Ostatnim malarzem sieneńskim był Beccafumi. Ogląda się go z prawdziwą przykrością. Ze świetnej szkoły został już tylko kolorowy dym. Zresztą był to już koniec republiki sieneńskiej. Cywilizacja miasta wilczycy tonęła jak wyspa. Beccafumi zamyka malarstwo sieneńskie na klucz i klucz rzuca do przepaści czasu.

Wychodzę na miasto, które gotuje się do codziennej Passeggiaty, ale nie mogę przestać myśleć o umarłych od wieków malarzach. Przypomina mi się nagle

jedna z postaci fresku Ambrogia Lorenzettiego z Palazzo Publico. Postać ta symbolizuje pokój, swobodnie siedząca kobieta w białej szacie, forma określona raz na zawsze, jedną linią, która na zawsze pozostaje w oczach. Gdzie ja widziałem podobnie malowane kobiety? Oczywiście w obrazach Henryka Matisse'a. Matisse — ostatni sieneńczyk?

Mówię o malarstwie, ale myślę także o poezji. Myślę, że szkoła sieneńska przekazała potomnym przykład, jak rozwijać talent indywidualny nie przekreślając przeszłości. Spełnili to, o czym pisze Eliot, analizując pojęcie tradycji, którą u nas kojarzy się nie tylko w teorii, ale i praktyce z akademizmem.

„Nie można jej odziedziczyć, kto jej pragnie, musi ją wypracować ogromnym wysiłkiem. Po pierwsze wymaga poczucia historycznego, które uznać należy za niemal konieczne dla każdego, kto chciałby nadal być poetą po przekroczeniu dwudziestu pięciu lat życia, a historyczne poczucie wymaga dostrzegania nie tylko przeszłości przeszłej, ale i teraźniejszej, poczucie historyczne nakazuje poecie, by pisząc nie miał we krwi wyłącznie własnego pokolenia, lecz świadomość, że całokształt literatury Europy od Homera, w jej zaś ramach całokształt literatury jego własnego kraju, istnieje równocześnie i tworzy równoczesny porządek." I jeszcze: „Żaden poeta, żaden artysta w jakiejkolwiek dziedzinie sztuki nie ma sam w sobie pełnego znaczenia. Jego znaczenie, jego uznanie jest uznaniem jego stosunku do zmarłych poetów i artystów. Nie można oceniać go w oderwaniu, trzeba umieścić go, dla porównania i przeciwstawienia, wśród zmarłych".

Mała trattoria zapełnia się tłumem stałych gości. Wchodzą, biorą swoją serwetkę z półki pod zegarem i siadają na swoim miejscu, wśród swych towarzyszy. Ze znawstwem i apetytem, który jakby wzbierał z pokolenia na pokolenie, jedzą spaghetti, piją wino, gawędzą, grają w karty i kości. Rozmowa jest bardzo ożywiona. Włoszczyzna jest chyba najbogatszym językiem, jeśli chodzi o wykrzykniki, i owe *via, veh, ahi, ih* strzelają jak petardy. Domyślam się, że chodzi o Palio. Za tydzień będzie Palio.

Nazwa pochodzi od kawałka malowanego jedwabiu, który corocznie zdobywa któryś jeździec w wyścigu dookoła Il Campo, czyli rynku. Co roku 2 czerwca i 16 sierpnia miasto zamienia się w wielki historyczny teatr, który bardzo podobałby się Chestertonowi. Trzy dzielnice miejskie, czyli tak zwane Terzi — Città, San Martino i Camollia, wystawiają swoich jeźdźców. Jest to pozostałość średniowiecznej organizacji wojskowej, która dzieliła miasto na 17 contrade — małych gmin wojskowych, a każda z nich miała swego wodza, swój kościół, sztandar i herb. Dwa razy do roku — ale to całkiem na serio — nie tylko dla turystów rozpalają się namiętności, idą wysokie zakłady, rozpętują się skomplikowane intrygi wokół prawdopodobnego zwycięzcy. Uroczystość jest barwna, pełna szumu, koni i zamętu. Tak, tak, z historii został kostium, a wojna zamieniona została na kawalkadę wokół rynku.

Proszę patrona trattorii o lepsze wino. Przynosi zeszłoroczne chianti z własnej winnicy. Mówi, że jego rodzina ma tę winnicę od 400 lat i że jest to najlepsze chianti w Sienie. Teraz patrzy na mnie zza lady, co będę robił z tym winem.

Należy nachylić szklankę, aby zobaczyć, jak płyn spływa po szkle, czy nie zostawia śladów. Następnie podnosi się ją do oczu i, jak mówi pewien francuski smakosz, zatapia się oczy w żywych rubinach i kontempluje się jak chińskie morze pełne korali i alg. Trzeci gest — zbliżyć brzeg szklanki do dolnej

wargi i wdychać zapach *mammola* — bukietu fiołków oznajmiających nozdrzom że chianti jest dobre. Zaciągnąć się tym aż do dna płuc, tak żeby mieć w sobi woń dojrzałych winogron i ziemi. Wreszcie — ale unikając barbarzyńskieg pośpiechu — wziąć w usta mały łyk i językiem rozetrzeć ciemny, zamszow smak na podniebieniu.

Uśmiecham się w kierunku patrona z uznaniem. Nad jego głową zapala si wielka lampa radosnej dumy. Życie jest piękne i ludzie są dobrzy.

Na drugie zamówiłem bistecca alla Bismarck. Był łykowaty. Nic dziwnego — tyle lat.

To jest mój ostatni wieczór w Sienie. Idę na Il Campo wrzucić parę liró do sadzawki Fontegaja, choć prawdę mówiąc nie ma wielu szans, abym t wrócił. Potem mówię (bo do kogo mam mówić) do Palazzo Publico i do wież Mangia — *adio. Auguri Siena, tanti auguri.*

Wracam do „Trzech Dziewuszek". Mam ogromną ochotę obudzić pokojow i powiedzieć jej, że jutro wyjeżdżam i że było mi tutaj dobrze. Jeśli nie bał bym się tego słowa, powiedziałbym, że byłem szczęśliwy. Ale boję się, że mo gę być źle zrozumiany.

Kładę się do łóżka z wierszami Ungarettiego. Jest tam takie bardzo stosown pożegnanie:

Znów widzę Twoje powolne usta
Nocą morze wychodzi im naprzeciw
Nogi twoich koni
W agonii zapadają się
W moje ramiona śpiewające
Widzę sen znów przynosi
Nowe kwitnienie i nowych umarłych

Zła samotność
Którą każdy kochający w sobie odkrywa
Jak grób rozległy
Oddziela mnie na zawsze od Ciebie

Kochana w dalekich utopiona lustrach

Zbigniew Herbert

Roman Śliwonik

LIST

Jest zima i staruszkowie z czarno otwartymi ustami idą pod wiatr
w powietrzu powodując cmentarze

bardzo mi trudno o tym mówić bo wierzę w dumę pękniętych
(jak czarne słupy na mrozie)
bardzo mi trudno o tym mówić bo wolałbym
widzieć się w gotyckim oknie jak wzgardliwie patrzę na ciemność

ach niektóre kobiety Pamiętam gorzkość ich ust
zostawia je nie zmienione w krajobrazie smutnym ale najłagodniejszym

ale muszę mówić o klęsce
która jest we mnie przez ciebie
wali się niegdyś jasny teraz coraz bardziej ciemniejący kościół
w krajobrazie połyskliwego kamienia czerwieni posępnych

za niewiele dni moje pulsowanie i protest
będzie wyszarzałym powietrzem
czyjaś inna ważność wyrośnie kwiatem w kolorze o którym na razie nic nie wiem

więc obwołuję cię gwiazdą której rude światło
smak okolic nieznanych przywiodło

może to dla ciebie za mało a może ci nie zależy na niczym

ale jest zima
staruszkowie idą pod wiatr
i chciałbym cię zapytać czy w tamte miedziane okolice
wpuścić ich żeby posadzili białe groby.

*
* *

Odwróć się na południe

smak słońca przyjdzie jak metal
powoli miasta wyłonią się białe
i pustynie które paliły twoje stopy

bo z Jeruzalem wyszedłeś i wszystko
jest kłamstwem jak ostre osty
i twarz twoją budowała cierpkość i świętość
żeby odróżnić od pyłu ziemi

smak tamten przyjdzie jak metal

i w ustach poczujesz jałowość
mądry aż do wypolerowania czoła
miasta tamte i świętość
u stóp twoich już małe legendy
powoli
zmęczony
pochylasz się żeby je ocalić

jest tak jasno i wiadomo
że trzeba zaczynać od początku

*
* *

Mówiłem pod wiatr

gdzieś śnieg budował niemo odległość
gdzieś północ polerowała powietrze
topniały widnokręgi
upał osiadał niewidocznie i ciężko

i było we mnie tysiąc drzew
tysiące cieni urodzonych z światła
i były słowa cząstki słów i dźwięków
być może szedłem w nich jak w chmurze udręczonego ptactwa

i twarz mi czerniała od dymu starych modlitw
i obłęd uznałem za boga w okrutnej stronie Synaj

jeszcze przedtem dźwignąłem się z trudem
a jeszcze przedtem nazywałem się przezroczyście Bez imienia

mówię pod wiatr
gdzieś północ poleruje wysokość
jest we mnie tysiąc cieni Obłęd
nie ma we mnie miejsca dla mnie

Roman Śliwonik

Jan Strzelecki

AMERYKAŃSKIE NIEPOKOJE

Sorokin, nie pierwszy i nie ostatni, widzi w tej kulturze arcywzór sensualizmu, czyli chorobliwej dla spraw ducha skłonności ku rzeczom, ku produkowaniu rzeczy, ku nabywaniu rzeczy, ku cieszeniu rzeczami oczu, ciał i wyobraźni i zgoła ku uznawaniu rzeczy i zmysłowych wrażeń za jedynie rzeczywistą rzeczywistość. W takich kulturach, powiada, ludzie nie tylko rzeczy posiadają, ludzie o rzeczach tam marzą, ścigają się ku nim, wspinają się ku nim po wszystkim, na co wspiąć się uda, z pomocą rzeczy się mierzą, nie dostrzegają wartości, jak tylko pod postacią rzeczy, to jest zjawisk dotykalnych, widzialnych, wydających zapach, rozciągliwych w przestrzeni, zajmujących w niej miejsce, dużo miejsca, zbyt dużo miejsca, jak ogłoszenia w amerykańskich tygodnikach. Z tego ostatecznego w tych kulturach orzeczenia o istocie bytu, świata, istnienia, z tego wyboru, z tego głosowania wynika już wszystko inne, szereg innych grzechów: sensualizm w nauce, w filozofii, w religii, w sztuce, w etyce i w czym jeszcze chcecie. Uczęstuję was jeszcze co nieco inkantacjami tej rozpętanej antysensualistycznej litanii, mam w tym bowiem pewien zamiar, którego sens wyjawi się później. Powróćmy więc do naszych sensualistów, rozplenionych, zdaniem harwardzkiego moralisty, szczególnie złośliwie po drugiej stronie oceanu. Wszystko, czego się tylko tkną, skażone jest powinowactwem z ich podstawowym, świadomym czy nieświadomym, ontologicznym orzeczeniem. Chcieliście rzeczy, no to je macie (skumbrie w tomacie). Wszystko wznosi się i upada razem: sztuka dla zmysłów tylko przeznaczona, w płaskiej empirii zagubiona filozofia, na postrzeżeniach zmysłowych oparta epistemologia, nauka, dla której wzorem prawdy są orzeczenia o prawdopodobieństwie zachodzenia takich właśnie, a nie innych między rzeczami stosunków, i strumień wynalazków techniki symulujący z pewnym powodzeniem bogactwo ludzkiego ducha. Któż jest bohaterem ich powieści? Farmerzy, robotnicy, gospodynie, stenografki, stenotypistki, sprzedawcy, nauczyciele i inne ludzkie istoty tego niezbyt podniosłego lotu. I to jeszcze w najlepszym wypadku, bo gdy sztuka ich chyli się ku końcowi, w galerii bohaterów zasiadają sami niemal kryminaliści, prostytutki, łaziki, hipokryci, zawalidrogi, wariaci i podobne ludzkokształtne twory społecznego półświatka.

Jak brzmią ich etyczne prawidła? „Przyjemność jest najwyższym celem, jedzmy, pijmy i weselmy się, bo jutro umrzemy, czyń na tej ziemi co tylko

chcesz i nie dręcz się niczym, największa ilość szczęścia dla największej ilości ludzi, nie ma nieba, nie ma zbawienia, nie ma duszy przeznaczonej dla innego świata, tedy żyj w szczęściu, choćbyś popadł w długi, *carpe diem,* kup samochód i ciesz się."

Jak patrzą na prawo? Jako na utylitarny system, nie mający żadnego związku z wiecznymi i sakralnymi zasadami, system, który zależy od stosunku sił i może służyć temu lub owemu: obronie własności i eksploatacji, bezpieczeństwu życia, ładowi i porządkowi, dobru powszechnemu; ale bez względu na to, czemu by miał służyć, normy jego uznane są za względne, a nie absolutne, zmienne, a nie wiecznotrwałe, i warunkowe, a nie obowiązujące w każdej sytuacji. I nie regulują stosunku człowieka do ponadzmysłowych wartości, ani do Boga, ani do dróg zbawienia duszy, ani nie karzą go za herezję, apostazję; a przestrzegający praw rząd, czy to na sile, czy na wyborach oparty, jest rządem świeckim, nie teokratycznym.

Jaki jest człowiek tej kultury? Hałaśliwy, ekstrawertyczny, czyli obrócony na zewnątrz, ku rzeczom i ku działaniu, nie uznający transcendentalnych wartości, uganiający się za zaspokojeniem swych rosnących nieustannie zmysłowych potrzeb, a nie dbający o potrzeby ducha. Jeśli jest bierny, stara się wydobyć maksimum uciech z folgowania zmysłom i żyje w zgodzie z hasłem wino, śpiew i kobiety. Jeśli jest aktywny, z zapałem zmienia i przekształca otaczającą go empirię, walczy z wszystkim i wszystkimi, którzy by chcieli mu przeszkadzać, widzi świat w nieustannej zmianie, w dynamicznym stawaniu się i zaniku, wierzy w postęp i ewolucję, normy etyczne uważa za ludzkie konwencje, na każde zło społeczne ma przepis polegający na przekształceniu zewnętrznej, empirycznej rzeczywistości, nie wierzy w żadne królestwa nie z tej ziemi.

Bądźmy sprawiedliwi: ta litania łagodnych przekleństw śpiewa nie tylko o Amerykanach i nie o nich wszystkich. W portrecie, skreślonym rozsierdzoną ręką, rozpoznać się winny wszystkie sensualizmy — jakie kiedykolwiek nawiedziły ziemię — różnych ustrojów i różnych narodów: chiński, hinduski, grecki, rzymski, angielski, francuski i amerykański. Ten ostatni, z nich wszystkich najmłodszy, najmniej jest zarazem skażony sensualistyczną ontologią, nawet do dziś wierzy, że to sama Najwyższa Istota powierzyła mu ten kontynent, wraz ze wszystkim, co go zaludnia i co można na nim znaleźć, wraz z misją stworzenia, utrzymania i niesienia ludom najlepszych instytucji świata. Ale zarazem najgłębiej popadł w cześć oddawaną rzeczom, w namiętność tworzenia rzeczy nieustannie nowych, których chwałę roznoszą po kraju heroldowie z Madison Avenue, co najmniej równi, w swym wpływie na ludzkie dusze, zjednoczonej potędze wszystkich kościołów i sekt.

Najserdeczniej przepraszam, że to wstępne rozeznanie w amerykańskiej kulturze rozpoczynam tą antysensualistyczną uwerturą pióra Sorokina, generalnym ustawieniem nie ustępującym wiele rozmachem i temperamentem generalnym ustawieniom, projektowanym na cześć tego kraju ze zgoła innej, ideologicznie rzecz biorąc, strony.

Bierze się to niejako z dążenia do udzielenia samemu sobie poważnej przestrogi. Niewielu bowiem ludzi, spośród wojażujących w różnym czasie po tym zamorskim kraju, uchronić się zdołało od chęci wystąpienia z generalnym ustawieniem według swego własnego pomysłu. W ustawieniach tych, których

załączyć można ładny zbiorek, przewija się nieustannie motyw szczególnego zamiłowania Amerykanów do rzeczy. Tocqueville, żeby zacząć od autora *Demokracji w Ameryce,* stwierdzał, w trzydziestych latach ubiegłego wieku, że pragnienie zdobycia *good things of this world* miłych ludziom dobrodziejstw tego świata jest przeważającą pasją w amerykańskim narodzie, że każdy tu zamyśla, jakby to dogodzić najbłahszym nawet potrzebom ciała i zaopatrzyć się w to wszystko, co służy drobnemu choćby udogodnieniu życia. Są to, powiada, drobne przedmioty, ale dusza lgnie do nich, przestaje z nimi zażyle dzień w dzień, aż w końcu ich obraz przesłania resztę świata, a niekiedy wciska się nawet między duszę a niebo. W ten sposób, konstatuje Tocqueville, usadowić się może w końcu na tej ziemi rodzaj cnotliwego materializmu, *virtuous materialism.* Niemal że od początku towarzyszą im więc upomnienia, że ich zbyt zażyłe stosunki z rzeczami przynoszą im szkodę na duszy i na umyślnie. Dickens westchnie, w niewiele lat po Tocqueville'u, że byłoby niewątpliwie lepiej, gdyby ludzie ci, jako naród, nieco mniej kochali rzeczy, za to bardziej garnęli się do Ideałów, i przytoczy, w swych *Notatkach z Ameryki,* anegdotę, ilustrującą dość powszechne nadwątlenie zdrowego moralnego sensu, wywołane podziwem dla mistrzów w stosowaniu wolno-amerykańskich reguł w zapasach o zdobycie rzeczy: „Z setkę razy zdarzyło mi się — pisze — prowadzić następujący dialog: Czy nie jest to, powiadam, wysoce poniżające, że Taki to a Taki, o którym wiadomo, że swój pokaźny majątek zdobył posługując się sposobami najbardziej niegodnymi z bezecnych, tolerowany jest i popierany przez Obywateli, mimo wszystkich przestępstw, które na nim ciążą? Czyż nie jest on publicznym szkodnikiem? Tak, panie. Dokumentnym kłamcą? Tak, panie. Czy nie jest prawdą, że go zrzucono ze schodów, spoliczkowano i obito kijem? Tak, panie. I że jest to rozrzutnik bez godności i honoru? Tak, panie. No to cóż w nim, u diabła, widzicie? Panie, kiedy to taki zgrabny gość!". A więc znowu moralna przestroga i westchnienie, że mogliby być inni, i to ze strony tak entuzjastycznie witanego człowieka!

Owe przestrogi nie oszczędzały ich więc ani wtedy, gdy byli niemal na dorobku, stanowiąc w ogromnej większości naród mechaników i farmerów, jak mówił Lincoln, dobrze obeznany ze społeczeństwem Środkowego Zachodu; ani w czasie żwawej działalności Ojców Założycieli wielkoprzemysłowego kapitalizmu, gdy nieporównane tempo wzrostu łączyło się harmonijnie z okresem błędów i wypaczeń, w którym co zgrabniejsi przedstawiciele businessu kupowali z równą łatwością stanowe legislatury, co koleje czy pola naftowe, rozgrzeszając się prostą teorią, która przetrwała do dzisiaj, utożsamiającą dobro businessu z dobrem Ameryki; przestrogi nie zanikły i dzisiaj, czego dowodem niech będzie książka Roberta Jungka, odkrywająca przed oczami świata Amerykę jutra. Jest to kraj, który się porwał na podbój przyrody, na zdublowanie boskiego dzieła; który wprzęga nieodgadnioną potęgę nowoczesnej nauki w zarozumiałe przedsięwzięcie zawładnięcia kosmosem; kraj ten jest czymś na kształt poligonu Wieku Przestrzeni — Space Age, przypominającego po trosze wojskowy obóz, naukowe laboratorium i biuro wielkiego koncernu, żyją w nim ludzie skoszarowani, pochłonięci przez tryby organizacji, walczący ze wszystkim, co jest oporem życia wobec wymogów Akcji Przestrzeń, poddani tej nieludzkiej celowości i zależni od jednolitego dowództwa wyprawy po boskie laury. „Są oni w gruncie rzeczy ogarnięci

pychą o wiele większą niż ta, którą przypisują im ich najzaciętsi przeciwnicy. Gdyż nie sięgają oni bynajmniej po władztwo nad kontynentami, lub nawet nad całą ziemią, lecz po cel nierównie większy. Celem tym jest władztwo nad wszechświatem, absolutne i całkowite opanowanie przyrody we wszystkich jej zjawiskach. To dążenie do potęgi nie kieruje się przeciwko któremukolwiek z narodów, klas, ras, elit czy kast ani przeciwko jakiejkolwiek formie rządów, lecz przeciwko nienaruszonym dotąd, od niepamiętnych czasów istniejącym postaciom i funkcjom stworzenia. Podbój sięga chmur i wiatrów, roślin i zwierząt, i nieskończoności niebieskich przestrzeni. Gra toczy się nie o fotel prezydencki czy o dyktatorską władzę, w grę wchodzi boski tron. Zająć miejsce Boga, powtórzyć jego czyny, stworzyć na nowo własny, przez człowieka ulepiony Kosmos, kierowany prawami ludzkiego rozumu, przewidywalności i szczytowej wydajności — oto prawdziwy cel Ameryki. Na ten cel nastawione są jej najlepsze siły.

„Jest to sprzysiężenie — ciągnie dalej Robert Jungk w piętnastym wydaniu swych amerykańskich sondaży — nie mniej pewne swego zwycięstwa niż każdy rewolucyjny ruch. Kierują nim przywódcy państwa, przyklaskują masy, opiekuje się nim policja. Przyrzeka on bogactwo wszystkim i nikomu nie chce nic zabrać." Ale to sięganie po wszechmoc nie przychodzi za darmo. Powtarza się faustowska legenda.

Kruszą się religijne, moralne i polityczne podstawy dawnej demokratycznej i humanitarnej Ameryki. „Amerykanin płaci za ten poryw ku szczęściodajnej potędze najwyższą z możliwych cenę. Płaci swoją wolnością, jako wolnością przez Boga stworzonej istoty. Jego indywidualna niemoc jest warunkiem udziału w zbiorowej wszechmocy."

To ostatnie ustawienie, dość gigantycznych rozmiarów, przytaczam jako widomy dowód trudności w ustaleniu wspólnego języka humanistów wobec problemów współczesnej cywilizacji technicznej. Trudno nie podzielać niepokojów wobec leżącej w granicach prawdopodobieństwa perspektywy przekształcenia świata w szereg wojskowych dworców kosmicznych podróży z podporządkowanymi dowództwu kontynentalnymi obszarami zaopatrzenia. Ta perspektywa wydaje się rzeczywiście mało interesująca i istnieją, jak wiemy, poważne usiłowania, aby ją osłabić. Ale nierównie mniej gorszący wydaje się załączony przez Jungka do spisu grożących plag fakt sztucznego wywoływania opadów nad dręczonymi suszą obszarami Colorado i New Mexico czy to, że w Imperial Valley u południowego krańca Kalifornii biotechnicy przygotowali odmianę pomidorów, które równocześnie dojrzewają, że potrafią kontrolować wielkość melonów i daktyli, że uzyskali odmianę trawy, która wytrzymuje upał. Mówić o tym z trwogą i drżeniem, że jest to jedno z usiłowań wdarcia się w głąb tajemnic życia przyrody, i oczekiwać przyszłej zemsty losu za ludzką zuchwałość — oznacza już pewien gatunek filozofującego sentymentalizmu, który niekoniecznie iść musi w parze z troską o los człowieka i z pytaniem o humanistyczną celowość wielu zjawisk współczesnej techniki.

Mówię tak, bo ja sam również zamierzam się nieco pomartwić, potroszczyć, pozastanawiać nad celowością, jawną i ukrytą, wielu bezbłędnie funkcjonujących urządzeń, udzielić swojej porcji przestróg, co już należy do tradycyjnych obowiązków wszystkich szanujących się nieco gości tego kraju; i za-

mierzam dotykać spraw mieszczących się w tej samej kategorii problemów, których dotykali zgromadzeni tu przeze mnie przedmówcy: to znaczy, mówiąc dość okrągło i nie nazbyt uczenie, rodzaju stosunków, jakie łączyły i łączą obywateli tego półkontynentu ze światem rzeczy, i o różnorodnych skutkach, które wynikają z tego dla nich samych.

Person und Sache, Welt der Person und Welt der Sachen, Ueber der unvermeidlichen Verdinglichung des Menschen und Vergeistigung der Maschine im Kreise der abendländischen Kultur, das Ethische und das Mechanische im Kampfe um den Menschen, Les valeurs et les choses, l'existence du pour-soi n'est possible que moyennant l'en-soi le menacant de chosification, l'Etre- et Avoir, La Vierge et le Dynamo — trzeba uważać, gdy się wchodzi w sferę tych rozważań, bo złożono w niej wyraz wielu pięknych tęsknot, bez których człowiek istotnie staje się martwy, traci swe korzenie, choćby był wspaniale skuteczny w swych kosmicznych planach; ale zalega ją również chora, wyniosła nienawiść, rodzona przez postacie życia, mogące znieść myśl o swym schyłku tylko wtedy, jeśli towarzyszy jej przekonanie, że wraz z nimi schodzą z ziemi wysokie cnoty ludzkiego gatunku, a pozostaje tylko niska żądza rzeczy, puste wesele miernot na jałowej ziemi. Proszę, zaczynam nawet nieco łapać ten języczek. Najwyższy czas oderwać się od złudnych sojuszników i wygłosić pochwałę tego, czego oni nie lubią: zadowolonej masy obsprawionych ludzi, niedzieli w Coney Island, rodzinnych wieczorów spędzanych nad katalogiem Searsa i Roebucka, wzruszeń nad pralką z klawiszami z barwnego plastiku, spacerów samochodem nie wiadomo po co, słowem ludzi pogrążonych w rzeczach, ludzi horyzont swój przesuwających od tego, czego nie mieli wczoraj, do tego, co mieć będą jutro, i mierzących tym postępem postęp swego kraju, przyrost wartości w świecie i spełnianie się snów. I ich spotka w swoim czasie surowa przestroga, ale teraz najszczerzej życzę im powodzenia, póki jeszcze pamiętają, co to znaczy brak. Zaprzyjaźniłem się z nimi już dawno, na dobre lata przed pobytem w ich kraju, za pośrednictwem pięknej książki Roberta i Heleny Lynd. W tej kronice miasta leżącego na dawnych preriach Środkowego Zachodu zobaczyć można ich codzienność, widowisko ich życia, zaczęte w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku i trwające do lat trzydziestych. Resztę, to znaczy, jak żyje się im dzisiaj, trzeba już sobie wyobrazić samemu, zestawić z obrazów widzianych w innych amerykańskich Kaliszach czy Kutnach. Piszę Kalisz nie bez przyczyny, bo owo studium o Middletown to coś w rodzaju *Nocy i dni* amerykańskiej socjologii. Wypełniajmy tedy swą zapowiedź i spróbujmy opowiedzieć, z jakimi to rzeczami i jakie łączą ich stosunki.

Zacząć wypada od maszyn, bo ludzie, o których teraz mowa, należą w ogromnej większości do *labor*. Otóż trudno powiedzieć, żeby maszyna, przy której pracują, dodawała im skrzydeł. Mechanik z lat dziewięćdziesiątych, artysta swojego fachu, z długoletnim doświadczeniem, zapewniającym mu pozycję i na rynku, i w mieście, i w ludzkiej opinii, uważający się za jeden z najszacowniejszych tworów Pana Boga — *one of the noblest of God's creatures* — jest już, w latach dwudziestych, historyczną postacią. Do niedawna, jeśli pracował w miejscowej hucie szkła, nabywał umiejętności równającej go niemal z mistrzami z Murano. W latach dwudziestych było już tak, jak dzisiaj; fach ulotnił się, przeszedł na maszynę; złote ręce chwytały przeszłość,

zastąpiła je złota głowa projektantów maszyn. Praca w fabryce części samochodów wyglądała od razu jak scena z *Dzisiejszych czasów*.

Nie oczekujmy więc, że maszyna będzie w tym wypadku przedmiotem gorących uczuć; nie z nią, jako z Rzeczą, wiązać ich będzie ów niepokojący humanistów stosunek zapamiętałego pożądania, przesłaniającego świat wyższych wartości. W ich planie życia maszyna, jako narzędzie pracy, jest symbolem niewesołej kondycji człowieka: odziera go z umiejętności, zamyka mu przyszłość, legendarną drabinę wiodącą *from rags to riches*, od łachmanów do bogactw. Ale ma ona również cechy inne, przyczyniające się do innego bilansu; nie jest to bilans zadowoleń płynących z produkcyjnej pracy, lecz bilans potencjalnych konsumpcyjnych możliwości. W tym rachunku maszyna uczestniczy jako symbol masowej produkcji, a robotnik występuje w roli prawdopodobnego odbiorcy jej tworów. W tej właśnie przestrzeni układają się niemal wszystkie jego nadzieje na powodzenie w życiu, w tej dziedzinie kształtują się jego plany, głównie plany ratalnego kupna wygodnych i splendor rozsiewających *gadget*'ów, jak to oni mówią, czyli po polsku dingsów albo mechanicznej domowej, a raczej życiowej pomocy. Nie jest to bynajmniej faustyczny pęd do władzy nad kosmosem ani wyuzdany hedonizm, logicznie pono płynący z ontologicznych przeświadczeń. Jest to raczej skłonność, niewątpliwie ułomna, do zajęcia miejsca nieco wyżej na stopniach wielkiej piramidy Rzeczy. W naszym Kaliszu, czyli Middletown, starsi mieszkańcy wspominają, że niegdyś w kilku miejscach tej piramidy były wyraźne progi, przerywające równą linię stopni. Po dojściu do takiego progu mówiło się zwykle „to, co mamy, wystarczy dla ludzi w naszej sytuacji" i nie patrzyło się w górę z napięciem i oczekiwaniem. Dzisiaj progi skruszały i każdy żyje na równej pochyłości stoku, spoglądając bez przeszkód na szereg coraz znakomitszych rzeczy, ciągnący się aż do samego szczytu. Bezklasowa wyobraźnia? Demokratyczna godność obywatela konsumenta?

Spokojnie, bez drętwej mowy, choćby to była mowa Jeffersona. Jeśli na parkingu dokerów w porcie San Francisco codziennie stoi kilka Cadillaków, a właściciele ich, w pracy związkowcy bez lęku i skazy, proszą usilnie, żeby nie przysyłać im na miejski adres związkowego pisma, to znaczy wprawdzie, że poprawnie rozróżniają rzeczy błyszczące bliskością szczytu piramidy, ale nie znaczy to wcale, że sięgnęli szczytu wyzwolenia z nacisku klasowych symbolów. Ale uniosłem się przedwcześnie, wiedziony szlachetną gotowością do obrony czystości bezklasowych obyczajów, po czym wrócić należy do dawnego wątku.

Jak więc było dawniej i jak jest dzisiaj w Middletown i co właściwie znaczy owo wyrównanie się stoku piramidy nabywalnych Rzeczy? Znaczy to, po pierwsze, pojawienie się znacznie większej niż w dawniejszych latach ilości przedmiotów przeznaczonych na masowy rynek. Oznacza ponadto pewne zmniejszenie się ostrych obyczajowych gradacji, szczególnie w pasach granicznych między *upper, middle i lower*, jeżeli użyć terminologii z klasycznych traktatów. Znaczy to, po trzecie, wzrost ilości dolarów znajdujących się w rękach ludzi, którym wypadło przebywać w niższych społecznych rejonach. Ale po czwarte — i to nas będzie najbardziej interesowało — zwiększył się znacznie krąg osób biorących z przejęciem, a nawet z zapamiętaniem udział w niezwykle popularnej w tym kraju towarzyskiej zabawie pod hasłem

„pokaż mi, co masz, a powiem ci, kim jesteś". Zważyć proszę, że w tej zabawie niewinnej niby z pozoru chodzi wprawdzie nie o życie, ale o lokatę na potężnej we wpływy giełdzie społecznego uznania. Beatnicy dają sobie jeszcze jakoś radę. Udają niby ciężko strapionych, ale mają jeszcze na tyle fantazji, że giełdzie rządzonej przez *squares*, czyli filistrów, łyków, burżujów lepszych gości, bostończyków, *influential citizens* Country-Club Society, manażerów przodujących w przemyśle i modzie, *big shots* — przeciwstawiają swoją własną giełdę, podobną nieco do krakowskiej Giełdy spod Baranów. Wyzwalają się, słowem, jak potrafią spod nacisku, tworząc konwencję własną, własne przeciw-obyczaje. Ale *working class* w Middletown nie tworzy dziś własnych obyczajów, własnego kręgu wartości w pozafabrycznym życiu. Żyje w tym samym kręgu pojęć o tym, co stanowi *good life*, ulega tym samym symbolom społecznego prestiżu, tak samo „lokuje" siebie i innych, jest konsumentem na tym samym rynku. Tylko że jednak należy do klientów słabszych, a na tych — jak wiadomo — rzeczy wywierają znacznie silniejsze wrażenie; osobowość ich, słowem, znajduje się pod potężnym naciskiem nabywalnej materii. Niech mi tylko nikt nie zarzuca, żebym chciał, w porywie rewolucyjnego romantyzmu, przywrócić siłą czy perswazją stan rzeczy właściwy węglowym miasteczkom Pensylwanii na początku wieku, żebym właściwie żałował, że się już nie da dziś przeżyć wywrotowego zachwytu na groźny widok przepastnego przeciwieństwa nędzy i bogactwa, że żałuję łagodzącego wpływu wyprzedaży u Macy's na walkę klasową. Przytaczam tu i we własną pierś kieruję zarzuty, jakie spotykają wielu amerykańskich przyjaciół dawnych związkowych bojowców, tęskniących nieco, po prawdzie, za eposem walki z Big Businessem w sławnych latach trzydziestych. Przyznam, chyba bez niedyskrecji, że jeden z nich, zapytany przeze mnie, dlaczego rozstał się z dawną pracą, oświadczył mi z rezygnacją w głosie, że nie może wykrzesać z siebie dość entuzjazmu dla hasła drugiej łodówki pod strzechą. Tam też, jak widać, okres pracy pozytywnej wymaga przestawienia stylu pracy i nie obywa się bez strat w kadrach.

Ale bez względu na współczucie, należne romantycznym goryczom starej gwardii, trudno zdobyć się na niechęć do zjawiska bliższego zapoznawania się *working people* z zawartością rynku dóbr masowych. Nawet nie da się powiedzieć, że ten potok przedmiotów odwraca ich uwagę od bardziej nobliwych celów, gdyż po prawdzie tak się w tym kraju potoczyły sprawy, że nigdy nie kierowali jej w inną stronę. Wyobraźnia przyszłości była tu zawsze gęsto utkana rzeczami, układającymi się we wstępujące kręgi. Natomiast powiedzieć by się dało, że rynek ten jest wielce demokratyczną instytucją w tym sensie, iż różnorodność wypełniających go rzeczy nasyca wyobraźnię manażera i robotnika, damy i sklepowej panny, tak że jest on terenem swobodnego, równorzędnego spotkania obywateli konsumentów różnorakiej społecznej kondycji. Oczywiście, gwiazdy filmu, przemysłu i banków mają swoje sklepy specjalne, mieszkańcy nowojorskiej Upper East Side czy chicagowskiego Gold Coastu nie ubierają się u Searsa i Roebucka, ale wewnątrz masowego rynku dość jest odcieni, różnic i gradacji, aby pomieścić się w nim mogły różne gusty i kieszenie, a nikt nie opuścił go z mocno nadwątlonym poczuciem obywatelskiej równości. Packard ma solidną rację, gdy pisze, że dostawcy tego rynku, a są to przemysłowe potęgi, są z masywnych handlo-

wych powodów gorącymi zwolennikami *open class society*. Byłżebym ja z kolei zwolennikiem ludowego kapitalizmu? Nic z tych rzeczy, to uprzejmość, posunięta jednak zbyt daleko; zresztą zanim zdążyłem się ewentualnie zachwiać, zdarzyło mi się przeczytać utwór polityczno-reklamowy opłacony przez jednego z wielkich tego chwalonego przeze mnie rynku dostawców, w którym jakiś żałosny pracownik Madison Avenue wywodził, że ludowość kapitalizmu polega właśnie na tym, iż najwyższą władzą tejże firmy jest zgromadzenie ogólne delegatów 2.000.000 akcjonariuszy. *No comment*. Wracajmy na rynek. „Poprzez lata historii naszego kraju — pisze Burlingham w swej książce o maszynach, które stworzyły Amerykę — każdy Amerykanin wierzył, że w pewnym sensie jest on równy każdemu innemu Amerykaninowi. Może nie dorównuje tamtemu inteligencją lub, inaczej i chętniej mówiąc, sprytem. Może nie jest tak bogaty, tak szczęśliwy lub tak zdrowy. Ale niezmiernie rzadko wątpił — jak wielu wątpi do dziś w innych krajach — że ma prawo do wszystkich najlepszych rzeczy." *Best of everything* — to nieco patetycznie i jednak znacznie ponad rzeczywistą normę oczekiwać, trochę w stylu opowieści o przewagach dzielnego pucybuta, Horatio Algera. *Best of everything* — to dawniej najpotężniejszy bank, rezydencja nad pięknym Hudsonem, jacht za kilka milionów, dom w Londynie, własne piętro w najdroższym z paryskich hoteli, coroczne wakacje nad Nilem i prywatna kolekcja dzieł sztuki — a dziś rodzinna fortuna, Convair po zakupy, inteligencja i prezydentura. Ale coś w tym jest, jak my to mawiamy.

„Ci ludzie są w nieustannym ruchu, w nieustannym przystosowaniu, z nieustanną nadzieją, że przyjdzie chwila zakupu lepszego auta, lepszego radia... W ręku czy w wyobraźni — lepszy dom, lepsze radio", lepszy wóz, lepsza pralka, lepszy telewizor, lepsza łazienka, lepsze jedzenie, lepsze firanki, lepsze zabawki, lepsze meble (młodsi robotnicy w Detroit kupują już *moder furniture),* lepsze co jeszcze chcecie „to kluczowe punkty ich rodzinnego życia". Pozwoliłem sobie dodać kilka przedmiotów do wyliczenia Margaret Mead. To wszystko to nie tylko rzeczy. To symbole, to widome znaki, że się nie zostaje w tyle, że się nie jest *failure,* czyli ludzkim odpadkiem w tym dzielnym współzawodnictwie ludzi równych i wolnych lub, jak mówią inni, w tym wyścigu szczurów — *rat race* — za nagrodą.

Otóż na tym rynku kupuje się poczucie bezpieczeństwa, poczucie, że się jeszcze nie stanęło, że się dokądś idzie, choćby ku horyzontom lepszych rzeczy. To nie byle co, to poważna sprawa, jedna z najpoważniejszych. „Kup auto i ciesz się" — narzeka prorok altruizmu zakładający instytut pielęgnacji uczuć wyższych z cichym poparciem wzruszonego fabrykanta sensualistycznych konserw. Właśnie że ciesz się. *Ego te absolvo* z grzechów wobec ducha i wobec rewolucji.

It is a hard thing to be a poor man in any culture, but hardest to be a poor man in a rich culture — jest rzeczą ciężką być człowiekiem ubogim w każdej kulturze, ale najcięższą jest być nim w kulturze bogactwa — tym cytatem z Daniela Lernera zbliżamy się do chwilowej przerwy. Poruszony litanią przekleństw harvardzkiego mędrca, starałem się chociaż część tego narodu ocalić z ich potopu.

To otwiera przede mną możliwość przejścia do poustawiania ich samemu, bez narażania się na podejrzenie ukrytego wspólnictwa z radykalnymi anty-

sensualistami. Bo jednak z tymi rzeczami coś jest tam nie w porządku, czego potwierdzeniem z odpowiedzialnego źródła niech będzie na razie stwierdzenie nie byle kogo, tylko samej *Fortune*, naczelnego organu oświeconych businessmanów: „Dopiero ten, kto nasyci się rzeczami, dowie się, że rzeczy nie mogą zastąpić wszystkiego".

(Ciąg dalszy nastąpi)

Jan Strzelecki

Jan Prokop

METAFIZYKA I RZECZY

Jeśli będziemy szukać poety, którego odczuwanie świata byłoby jakoś zbliżone do eliotowskiego *, to niewątpliwie pomyślimy o Baudelairze:

Gdy niskie niebo ciąży jak ołowiana pokrywa
Nad głową skołataną, co ją nuda zżera

Ale atmosfera *taedium vitae* wyraża się u Baudelaire'a także niemal eliotowskimi naturalistycznymi szczegółami:

Mój chudy kot na ziemi szukając podściółki
Porusza nieustannie pryszczatym ogonem...

Środa popielcowa, Wydrążeni ludzie, Ziemia jałowa, Miodowy miesiąc, Cztery kwartety to utwory, w których niejednokrotnie uderzy nas nuta słyszana u autora cytowanych *Spleenów*, zasilona zresztą innym nurtem (który nb. zaznaczył się także w Baudelaire'owskich *Fleurs du Mal)*, nurtem poezji „pokutniczej", często inspirowanej przez Psalmy, a żywej w okresie baroku.

Ale jeśli odwołałem się do Baudelaire'a, to nie tylko ze względu na analogie „tekstowe". Obaj poeci są i chcą być świadkami kryzysu cywilizacyjnego przeżywanego przez epokę im współczesną. Ich udręka jest nie tylko ponadczasowa, „metafizyczna", ale i „socjologiczna", osadzona w konkretnym czasie. Poczucie jałowości, udręka i „suchość" to nie tylko cechy stałe ludzkiego istnienia bez Boga (mówi o tym Eliot *expressis verbis* w *Chórach z misterium „Opoka"* — utwór ten jest niestety raczej słaby i przeładowany „prozaicznym" wykładem), ale także atrybuty określonej formacji społecznej *(Ciotka Helena, Pieśń miłosna J. Prufrocka, Ziemia jałowa).* Jako świadek „kryzysu cywilizacyjnego" Eliot bywa bezlitosny, np. w brutalnie demaskatorskich wierszach o Sweeneyu. Jest to satyra o elementach ponurej groteski, a przedmiotem jej jest zło o korzeniach niemal „transcendentnych", raczej symbol ze-

* Thomas Stearns Eliot: *Poezje wybrane.* Esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 270.

zwierzęcenia niż realny fakt (podobnie jak w *Królu-Ubu*). Eliot jednak, wskazując na „metafizyczne dno" ludzkiego upodlenia, dużą wagę przykłada do realistycznej obudowy i socjologicznego osadzenia problemu.

Autor *Ziemi jałowej* to poeta o łatwo rozpoznawalnych konstantach. Jest raczej skupiony niż rozstrzelony. Jedną z głównych osi jego twórczości jest problem czasu i ponadczasowości, przemijania i trwania, zmiennej doczesności i nie ulegającej rozkładowi transcendencji, gdzie przeszłość i przyszłość są pogodzone. Częsty u niego motyw: starość, leży na przecięciu się dwu głównych spraw tej poezji: udręki, jałowości ludzkiego istnienia i uciekania czasu:

Here I am, an old man in a dry month

Ale czas i bezczasowość to także konkretne rzeczy, konkretne obrazy zanurzone w nurcie przemijania, a zarazem wyjęte zeń i utrwalone jak owad przechowany w bursztynie. Jedyność, chwilowość i przemijalność spraw, jak *„Mr Silvero with caressing hands, at Limoges who walked all night in the next room... Fräulein von Kulp who turned in the hall one hand on the door"* — ludzie konkretni, nazwiska (stąd niezwykłe upodobanie Eliota do nazwisk), wszystko utrwalone w konkretnym, nie powtórzonym już nigdy geście. Eliot posiada niezwykłą potęgę artystycznej syntezy „szczegółu" i „ogółu", potęgę przenoszenia „skrawka rzeczywistości" w najwyższe rejony „ponad czasem i historią". W jednym skrócie miesza „niebo i ziemię":

...De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel wessani
poza chłodny krąg skostniałej Niedźwiedzicy
w rozbitych cząstkach materii...

albo — tu potęga skrótu jest jeszcze większa:

When evening quickens faintly in the street,
Wakening the appetites of life in some
And to others bringing the *Boston Evening Transcript*
I mount the steps and ring the bell, turning
Wearily, as one would torn to nod good-bye to Rochefoucauld,
If the street were time and he at the end of the street,
And I say, „Cousin Harriet, here is the *Boston Evening Transcript*."

(Gdy wieczór blado ożywia się w ulicach budząc u jednych apetyty życiowe, innym zaś przynosząc *Boston Evening Transcript*, wstępuję po schodach i dzwonię odwracając się ze znużeniem, tak jakbym witał kiwnięciem głowy markiza Rochefoucauld, gdyby ulica była czasem, a on u kresu ulicy, i mówię „Kuzynko Harriet, oto *Boston Evening Transcript*".)

— w banalną, codzienną, „życiową" sytuację włamuje się nagle z niezwykłą siłą całkiem inna perspektywa: *„if the street were time and he at the end of the street..."*. Podobnie w *Podróży trzech króli* mamy „filmowe" zbliżenie, „zatrzymanie" w dokładnym realistycznym opisie:

Potem o brzasku zeszliśmy w łagodną dolinę...
z biegnącym strumieniem i młynem mielącym ciemność,
z trzema drzewami na tle niskiego nieba,

a stary siwy koń galopował po łące.
Potem zobaczyliśmy karczmę z gankiem oplecionym winogradem,
w otwartych drzwiach sześć rąk grających o srebrne pieniążki
i nogi kopiące przewrócone bukłaki po winie.

Ciągła wymiana i krzyżowanie się planów w utworze, przejście od abstrakcyjnej refleksji do jednostkowego opisu, od „naintelektualizowanej" pojęciowości do sensualistycznego konkretu, od metafizyki do naturalizmu wynikają z syntetyzującej postawy poety, który chciałby swoją wizją świata objąć „wszystko": nie eliminować żadnych napięć, wiedzieć o Narodzeniu Chrystusa, ale na tle całej konkretności rzeczy, które są jak stary koń na łące, jak pijacy grający w kości. Ambicją Eliota jest sprostać wszystkim przeciwieństwom i napięciom ludzkiego istnienia. Rozwiązania jego są rozwiązaniami przez wyostrzenie napięć, są oczyszczeniem przez „ciemność chłodu i bolesne spustoszenie". Tutaj właśnie przez swoją *empty desolation* jest bliski egzystencjalistycznemu nurtowi „czarnej literatury", mimo że raczej odosobniona jest jego religijna wiara w przemienienie, transfigurację rzeczywistości, leżąca u źródła jego symbolizmu („Patrz, znikają twarze i miejsca, i kochający je na miarę swoich możliwości człowiek, aby się odrodzić, przemienić w inny wzór i znaczenie").

Hugo Friedrich w swojej *Struktur der modernen Lyrik* wyprowadza mallarmowską metodę rozwijania tematu wiersza przez zaprzeczenie z ambicji dotarcia do absolutu, który nie istnieje, uchwycenia transcendencji, która jest pusta *(leere Transcendenz)*. Ten sam chwyt artystyczny mamy w chrześcijańskiej mistyce, gdzie paradoksy i negacje są jednym z głównych środków określenia spraw wymykających się naszemu pojmowaniu wprost — tak będzie od retorycznie wyrafinowanych przeciwstawień w *Confessiones* po barokowe antytezy u św. Teresy:

Vivo sin vivir en mi,
Y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

(Żyję nie żyjąc w sobie i ufam tak w wyższe życie, że umieram, aby nie umrzeć.)

Podobnie jest u barokowych *metaphysical poets* (o paradoksie u J. Donne'a jest nawet osobna książka).

U Eliota, szczególnie w *Czterech kwartetach,* które należą do późniejszego okresu jego twórczości, wciąż natrafiamy na takie zdania:

Aby posiąść czego nie posiadłeś
Musisz pójść drogą wyrzeczenia
Aby dojść tam, gdzie nie jesteś
Musisz pójść drogą, na której nie jesteś
A to czego nie wiesz, jest jedyną rzeczą którą wiesz
A twoja własność nie jest twoją własnością
A miejsce na którym stoisz jest miejscem na którym Cię nie ma.

Wiąże się to z silniejszym „umetafizycznieniem" jego poezji z późniejszego

okresu. Pojęciowość, „dyskursywne myślenie" wypierają na dalsze miejsce przeżywanie ludzkiego istnienia zarazem w jego konkrecie, jak i w „uogólnieniu" czy „głębszym znaczeniu". W *Czterech kwartetach* uwaga skupia się raczej na „głębszym znaczeniu", a nasycony konkretem obraz pojawia się jako „podobieństwo" i symbol. Inaczej było w *Portrecie damy,* w *Gerontionie,* w *Podróży trzech króli* czy *Pieśni Symeona.*

Mówi się czasem o poetach natury i o poetach kultury, Eliota zaliczając do tych ostatnich. Jest to słuszne ze względu na „intelektualne opanowanie świata", do jakiego dąży Eliot, ze względu na brak w tym poecie bierności wobec niosącej nas fali życia, wobec natłoku rzeczywistości — brak oszołomienia światem, tak charakterystycznego dla poezji po I wojnie światowej. Eliot jest niewątpliwie poetą dystansu, poetą krytycznym, często autoironicznym, nie pozwala sobie zazwyczaj na hymniczne uniesienia (nawet w *Pieśni Symeona),* oszczędnie dozuje poetycko zaskakujące obrazy, natomiast nie można mu przypisać wtórności przeżywania (erudycyjno-koneserskiej), nie należy dać się zwieść komentarzom do *Ziemi jałowej* (z których sam autor potem pokpiwał w *The Frontiers of criticism).* Eliot jest niemal autentystą, jeśli idzie o „osobiście przeżyty", w „rzeczywistości" osadzony punkt wyjścia. Metafizyczne rozważania o prawdziwym i pozornym znaczeniu naszych poczynań włączone są w konkretną sytuację (Powrót w *Little Gidding):*

czy powrócisz nocą jak wygnany król
czy za dnia nie wiedząc po co wracasz
będzie tak samo gdy skręcisz z bocznej drogi
i obejdziesz chlewy idąc ku ciężkiej fasadzie...
i kamieniom nagrobka. A to co było powodem przybycia
jest jak skorupka i pozór znaczenia
skąd sens ukryty wystrzeli po spełnieniu
jeśli w ogóle.

Sawdust (opiłki), *soot* (sadza), *gutter* (ściek), *dry* (suchy), *rat's feet* (szczurze łapy), *desert* (pustynia), *bones* (kości), *darkness* (ciemność) — oto ulubione słowa Eliota. Są one charakterystyczne dla „wielkopostnej", „popielcowej" atmosfery jego utworów (tytuł jednego z nich to *Środa popielcowa).* Atmosfera ta może być odbierana jako realizm krytyczny, krytyka pewnego typu cywilizacji, jako egzystencjalistyczna *angoisse,* ale właściwie jej najpełniejszą analogię (poza Baudelaire'em) znajdujemy dopiero w przeżywającej podobne udręki, mistycyzującej poezji baroku. Do baroku również nawiązuje obfitość zbudowanych na paradoksie antytez, mających wyrazić nieuchwytną, nieopisywalną wprost rzeczywistość transcendentną. Także i refleksyjność, „dystans" intelektualny Eliota (na co wielokrotnie zwracano uwagę) były istotną cechą angielskich barokowych *metaphysical poets,* dla których bezpośrednie przeżycia były tylko punktem wyjścia do wyrafinowanych przekształceń. Ale Eliotowskie zaprzeczenia i paradoksy, dla których jednym układem odniesienia były mistycyzujące wiersze baroku, a drugim — współpatron nowoczesnej poezji, Mallarmé, okazują się bardzo współczesne przez swoją funkcję „trudnego wyrazu, wyrazu nie wprost". Symbolizm Saint-John Perse'a polega na tym, że strumień obrazów ma w nas wywołać

jakąś intuicję poznawczą „głębszych treści". Symbolizm Eliota polega na wskazywaniu „niewyrażalnego" i w ogóle niewyobrażalnego nie tyle obrazami o pewnym napięciu emocjonalnym, ile „dyskursywnym myśleniem", próbującym przez antytezy, negacje i paradoksy zbliżyć się do bytu poza czasem i przestrzenią. Dyskursywne myślenie rozszerza się nawet na „przedstawienia rzeczywistości", które ujmowane są u Eliota często w kategoriach pojęciowych uściśleń (Eliot nie jest poetą epitetu, ale poetą określeń „kwalifikujących", przydawek uściślających — *echoed ecstasy*, jak dodaje, precyzując *not lost but requiring*). Przedstawienia (w *Czterech kwartetach)* stają się znakiem innej niewyobrażalnej rzeczywistości. Oto opis odwilży:

Zimowa wiosna jest porą roku w swoim rodzaju
Wieczną choć ociekłą wodą pod wieczór
Zawieszona w czasie między biegunem a zwrotnikiem
Kiedy krótki dzień jaśnieje mrozem i ogniem,
Krótkie słońce zapala lód na stawach i rowach,
W bezwietrznym chłodzie, który jest ciepłem serca,
Odbijając w wodnych zwierciadłach
Blask ślepnący wczesnym południem. A żar silniejszy
Niż płomień z gałęzi albo palenisko,
Pobudza niemego ducha: brak wiatru, lecz język płonie
jak w Zesłaniu Ducha Świętego
W ten ciemny okres roku. Między topieniem i zamarzaniem
Wahają się soki duszy. Nie ma zapachu ziemi,
Ani zapachu istot żyjących. Oto wiosenna pora
W niezgodzie z czasem. Oto żywopłot
Pobielony na godzinę przemijającym kwieciem
Śniegu, kwitnieniem bardziej nagłym
Niż w lecie, bez pączków i nie więdnącym,
Poza schematem rodzenia
Gdzie jest lato, niewyobrażalny
Punkt zerowy lata?

Dante „naiwnie" budował zaświaty w *Boskiej komedii* z materiałów własnych życiowych doświadczeń i obserwacji. Eliotowską transcendencję poznajemy przez definicje negatywne i zaprzeczenia, przez aluzje i podobieństwa:

U źródła najdłuższej rzeki
Ukryty szum wodospadu
I dzieci na jabłoni
Niepamiętane, niedojrzane
Lecz słyszane, współsłyszane w ciszy.
Między jednym i drugim uderzeniem fali.

Autor *Ziemi jałowej* ma wyraźne upodobanie do dłuższych form liryki. Ich kompozycję można by określić jako „pozornie niezorganizowaną" czy „otwartą". Mają one wiele wspólnego z „monologiem wewnętrznym", tak charakterystycznym dla eksperymentatorskiej powieści naszej epoki. W prze-

ciwieństwie do dawnej, przedsymbolicznej liryki, chętnie nakładającej sobie więzy zamkniętego tematu, rozwijanego tak, aby każde następne zdanie znajdowało motywację w tym, co było poprzednio — kompozycja na zasadzie „monologu wewnętrznego" jest z umysłu dygresyjna, meandryczna, wypowiedź przedmiotu lirycznego nie tylko wyzwala się z wszystkich stałych struktur wersyfikacyjnych, ale także kapryśnie zmienia temat, przeskakując z przedmiotu na przedmiot daje się prowadzić przypadkowym skojarzeniom. Jest jakoś nonszalancka, niezależna, zaskakująca nagłymi zwrotami lub cofnięciami, poddana jedynie prawom swobodnych wahań refleksji i wyobraźni. Już romantyczny poemat dygresyjny, à la *Don Juan* Byrona, próbował realizować swobodę twórczą kapryśnie igrającego tematem narratora; otwartość kompozycji, ażeby posłużyć się metaforycznie pojęciem z historii sztuki, jest jednak stosowana u romantyków trochę na zasadzie „wariackich papierów" — ironicznie i parodystycznie. Potem symboliści rozpuszczają temat w ogólnym nastroju, wprowadzają strzępy skojarzeń i obrazów, zestawiają nie powiązane tematycznie zdania i, co tu jest zasadnicze, zrywają ze sztywnym wzorem wersyfikacyjnym. Dopiero jednak poezja postsymbolistyczna, oparta na etyce „zgrzytów", dysharmonii, groteski i kontrastu, rozbija i jedność nastroju. W drugim dziesięcioleciu naszego wieku luźna kompozycja poematu bywała wyrazem oszołomienia i przytłoczenia bogactwem i różnorodnością współczesnego świata poznawanego przez jednostkę z większą łatwością dzięki udogodnieniom technicznej cywilizacji (Larbaud, Cendrars). U Eliota jednak nie znajdziemy bierności, receptywności — elementem kierującym jest refleksja *à bâtons rompus*. Refleksja *à bâtons rompus* jest zresztą dość częsta jako zasada kompozycyjna w nowszej poezji — mamy to i u Benna:

ach, daleki kraj,
gdzie od blasku mórz
ciepleją pagórki,
na przykład Asolo, gdzie grób Eleonory Duse,
z Pittsburga przywiózł ją „Duilo" aż tu,
okręty wojenne, nawet angielskie, salutowały banderą,
gdy przepływał Gibraltar
tam monologi
bez związku z niczym bliskim...

To, że w przypadku Benna utwór jest krótki (ale za to o rytmie spokojnie refleksyjnym), nie powinno zasłaniać faktu, że „kompozycja pozornie niezorganizowana" jest zazwyczaj cechą utworów dłuższych. Krótki liryk, mimo że często nie opiera się na jedności tematu, ma jednak inny, „gęstszy" rytm napięć; luźność „treści" wiązana jest mocno budową składni (paralelizmy przeplatające cały utwór), natomiast „kompozycja otwarta" zakłada spokojniejsze falowanie napięcia, wolniejszy rytm, nawet „opisowe" pauzy i tym zbliża się do kompozycji utworów epickich. Jeszcze jedno odgraniczenie jest konieczne w stosunku do „poezji strumienia podświadomości", gdzie rzeka obrazów płynie nie ujęta w żadne dające się określić ramy (tak bywa i u Saint-John Perse'a). Otóż w typie kompozycji otwartej

tutaj opisywanej zachowuje się na ogół jedność podmiotu mówiącego, ciągłość nurtu dyskursywno-refleksyjnego, oczywiście z dygresyjnymi wypadami, z wtrąconymi obrazami etc. U Eliota wynika to z pasji intelektualnego opanowania spraw ludzkiego losu; w centrum utworu stoi jeden snujący refleksję podmiot mówiący. Nieco inaczej jest może w *Ziemi jałowej*, ale to utwór, gdzie dominuje doznawanie i przeżywanie przedstawionych obrazów, a nie „refleksja" nad rzeczami; a także i w wierszach o Sweeneyu idzie raczej o przedstawienie jakiejś sceny niż o refleksję — są też one kompozycyjnie bardziej zamknięte, wersyfikacja jest bardziej regularna, „zorganizowana", pojawiają się strofki.

*

Inicjatorom wydania poezji autora *Ziemi jałowej* należy się wdzięczność za udostępnienie nam wyboru najlepszych utworów wielkiego poety, ale także szczególnie za dwujęzyczny tekst — za oryginał angielski, któremu towarzyszy polski przekład. Jest to pierwsza w Polsce inicjatywa tego typu, jeśli idzie o poezję współczesną. Za granicą należy bowiem do dobrych obyczajów wydawniczych podawanie tekstu oryginału obok przekładu. Pozwala to czytelnikowi, nawet słabo znającemu język poety, na rozumienie i przeżywanie wiersza w jego pierwotnym kształcie, tłumacz jest tu pożytecznym, ale nie wyłącznym przewodnikiem.

Przekłady w tomiku (głównie W. Dulęby i A. Piotrowskiego, także J. Zagórskiego i w jednym wypadku W. Krysińskiego i J. M. Rymkiewicza) dobrze spełniają swoją rolę spolszczenia twórczości wielkiego poety. Może tłumacze nie zawsze potrafią się powstrzymać od pewnej poetyzacji, gdy Eliot jest z reguły bardzo oszczędny i powściągliwy i tylko rzadko pozwala sobie na „oszałamiający" obraz. Jeden przykład z zakończenia *Podróży trzech króli*, gdzie: *„I should be glad of another death"* — przełożono: „Jakże byłbym szczęśliwy tę inną śmierć biorąc w darze". Z paru drobnych potknięć, które zauważyłem, to: *„between melting and freezing the soul's sap quivers"*, otóż *quivers* wyraźnie ocenia tu wahanie między dwiema możliwościami, a nie, jak przełożono, „ożywia soki duszy". Podobnie: *„Fräulein von Kulp who turned in the hall one hand on the door"*, to nie: „wierciła się w holu", ale „odwrócona z rękami na klamce" (tak jak odwracamy się, aby spojrzeć jeszcze raz w geście pożegnania; w określeniu „wierciła się" ta perspektywa czasowa „przemijania" jest zupełnie nieobecna).

Jan Prokop

LIRYKA WYOBRAŹNI UŁADZONEJ

Artur Marya Swinarski: *Rozmowa bez kresu.* Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 171.

Artur Marya Swinarski jest poetą jednego stylu. Młodzieńczy wiersz *Zachód,* otwierający tom poezji wybranych, nosi datę 1919 roku, wiersz pt. *Pisane w Koryncie,* zamykający książkę, powstał w roku 1958. Czterdzieści lat twórczości, a jednak niezachwiana została jedność stylistyczna tych utworów, godzących świeżość i niemal że ekstatyczność wyobraźni z chłodem klasycznej, „mrożącej" ją formy.

Mamy co prawda w poezji polskiej ostatnich dziesięcioleci kilka wzorów poetów monolitycznych o napiętej do kresu konsekwencji formalnej. Rygoryzm tych poetów, strzegących jedności swojej formy, w zasadzie nie dopuszczał i nie dopuszcza sceptycyzmu w rzeczach estetyki. Są „kanonikami" formy, jej heroldami i ascetami. Swinarski-parodysta dał nam szereg prób tego typu obsesji stylistycznych i może to właśnie uwrażliwiło go na tego typu eksperymenty, w których, trawestując słowa poety, „faktury bywa za wiele, natury — za mało".

Pierwsze próby literackie Artura Maryi Swinarskiego przypadają na ostatnie lata pierwszej wojny światowej. Patronuje im Hugo von Hofmannstahl, Stefan George, Trakl. Niedługo potem młodoliteracki Poznań da się podbić głośnemu już nazwisku Gottfrieda Benna. W domu Swinarskich mówiono już głośno o ekspresjonistach, na których krzywili się jeszcze młodopolanie.

A jednak nikt inny, tylko właśnie Stanisław Przybyszewski, może wbrew własnym zamiarom, przyczynił się do inwazji ekspresjonistów na Wielkopolskę. Z jego namowy i mandatu malarz Jerzy Hulewicz zakłada w Poznaniu *Zdrój* — pismo, z którego później wykluły się wszystkie bodajże „izmy", od futuryzmu do formizmu.

Była to więc magma stylów, „tohu wabohu" różnych póz literackich i niedonoszonych kreacji. Wszystko to — jak przyznaje później A.M. Swinarski — już wtedy budziło w nim parodystę i wpajało dystans wobec dziejących się na poznańskim Parnasie spraw.

W poznańskim *Zdroju* drukowali swoje pierwsze wiersze przyszli „zwrotniczanie", a wśród nich także Bruno Jasieński. Dwa pierwsze wiersze Swinarskiego *Rozmowy bez kresu* — *Zachód* i *Karuzela* — pisane w latach „zdrojowskich", zapowiadają awangardowy typ obrazowania i zawierają zaczątki awangardowej wersyfikacji. „Kominów ostrza", chmur „spasłe bebechy dymiące purpurą" itd. w wierszu pt. *Zachód* łączą przed Peiperem i „zwrotniczanami" urbanizm i zbrutalizowane obrazowanie... z estetyzmem. Rym złożony „bab ryk" do fabryk w *Karuzeli* zapowiada wersyfikacyjną tonację Jasieńskiego, gdy w nastroju i obrazowaniu unosi się coś z *Futuryzji* Sterna.

Widziałem chudego pajaca
Na dachu pocących się fabryk.
Zostały na pustych placach
Przekupek gwara i bab ryk.

Warto zanotować ten podmiejsko-plebejski sztafaż najwcześniejszych utworów, które w twórczości poetyckiej

A. M. Swinarskiego będą się długo ścierały z tendencjami „elitarystycznymi" i liryką „spraw ostatecznych", zrodzoną z ducha Stefana George i Hofmannstahla.

Ingerencja tych dwóch patronów wczesnej liryki Swinarskiego określa jego oryginalność na tle twórczości futuryzujących i awangardyzujących rówieśników i broni poetę przed tymi przymiotami stylistycznej „niepowtarzalności", które z perspektywy czasu, tracąc pieczęć indywidualnego stylu, świadczą przeciwko sobie jako maniera i danina na rzecz przemijającej mody.

Rzec można, że ta właśnie wstrzemięźliwość stylu czyni dziś wybór wierszy Swinarskiego czytelnym i... współczesnym.

Jak gdyby „na pniu" dokonuje się w liryce Swinarskiego proces krystalizacji poetyckich skrajnych tendencji i wszelakich „izmów", które poeta ładu i umiaru ujarzmia poprzez swoje klasycystyczne rygory. Klasycystyczne dygresje nie obce były francuskim czy polskim poetom awangardy. Klasycyzował Apollinaire, klasycyzowali u nas później Ważyk, Zagórski.

Klasycyzm Swinarskiego nie jest jedynie sprawą gołym okiem dostrzegalnej wersyfikacji. W twórczości wcześniejszej wyraża się w obsesji lirycznego porządku, logiki i ładu. A więc widoczny jest w wolnym wierszem pisanych utworach, jak np. *Dziewczyna, której przyśniły się nasturcje* (1925), w *Śmierci świętego Sebastiana"* i in.

Klasyczność to u Swinarskiego także obrona przed metaforycznym natłokiem i kwiecistą mową, którą Awangardę naszą zaraziła poezja hiszpańska. W wierszu pt. *Mohamed* (1936) Swinarski oświadcza to wprost:

Trzeba się bronić przed metaforą,
Odesłać od mózgu krew i
powiedzieć:
„Pełnia" —
Po prostu.

Polemikę z awangardowym „barokiem" podejmie po latach pokolenie poetów po ostatniej wojnie. Różewicz w innym sformułowaniu powtórzy dewizę Swinarskiego, torując drogę innej poetyce, poetyce o behawiorystycznej dyscyplinie.

Renesans neoklasycyzmu przyjdzie później, neoklasyczne wątki podejmą niektórzy z najmłodszych w czasie, gdy... pewne uładzone i przepuszczone przez filtr elementy surrealizmu pojawiać się zaczną w twórczości poety klasycznego umiaru, autora *Rozmowy bez kresu.*

Jest to „surrealizm" w chagallowskim wydaniu, niewiele mający wspólnego z mechaniką wyobraźni niekontrolowanej, gdyż najśmielsze zestawienie obrazów, kolorów, sytuacji i myśli koordynuje tu plebejski mit, którego abstrakcje są zmysłowo sprawdzalne i nie wymykają się weryfikacji.

Poemat A. M. Swinarskiego pt. *Chagall* napisany został w r. 1958. Poeta odnowił w tym poemacie swoje koneksje z malarstwem, związki, które zadzierzgnięte zostały jeszcze we wczesnym okresie twórczości. Malarstwo Chagalla stało się dla Swinarskiego artystycznym pretekstem i metaforą, którą ogarnąć pragnie tragizm żydowskiej historii, żydowskiego mitu i ludowego, żydowskiego bytowania, aż do dni zagłady. Nie łatwo poecie osiągnąć całkowitą bezpośredniość i sugestywność, gdy słowem, tym najmniej efektownym materiałem, jakim posługuje się sztuka, rywalizować ma z najwybitniejszym kolorystą współczesnej plastyki. Poeta jednakże ma inne atuty, którymi rekompensuje niewystarczalność swoich środków. Jest to m.in. wymiar czasu, niedostępny malarstwu, który Chagallowskie motywy pozwala ukazać w całej grozie historii. Można zwątpić czasem czy zawsze

dla nas na zawołanie
będzie tęcza prosta z palety

ale żaden kolorysta nie odda dynamiki poetyckiego słowa, które — ingerując w malarski pierwowzór — wytrąca go ze statyki, na którą skazany jest malarz mimo pozorowanego ruchu.

Z tej nierównej „walki z Aniołem" poeta wyszedł obronną ręką. Poemat *Chagall* to wybitne osiągnięcie A.M. Swinarskiego i powojennej naszej liryki, utwór o dużym ładunku humanistycznej myśli i poetyckiego przeżycia.

Mała antologia przekładów z poezji niemieckiej — Goethego, Heinego, Stefana George, Hofmannstahla, Trakla, Brechta i in. — zamyka tom *Rozmowy bez kresu.* Przekładowa działalność przypomina nam poetycki rodowód

autora *Rozmowy bez kresu,* tłumaczy poniekąd jego poetycką drogę.

Czterdziestoletnia obecność poety w literaturze to wystarczająca próba rzetelności talentu i jego zakorzenienia w glebie tejże literatury.

Arnold Słucki

ZDJĘCIE Z KOŁA?

Jerzy S. Sito: *Zdjęcie z koła.* Warszawa, „Iskry", 1960; str. 85, 3 nlb.

Pisałem parę lat temu o pierwszym zbiorku poezji Jerzego S. Sity *(Wiozę swój czas na ośle)* — bez wielkiego entuzjazmu. I dziś nie sądzę, abym się zbytnio pomylił w tonie. Zbiór ten, napisany — najogólniej biorąc — w kręgu tradycji postawangardowej, nie wyróżniał się na tle równorzędnych debiutów niczym szczególnym, choć niewątpliwie świadczył i o kulturze, i o wrażliwości poetyckiej autora. Wspominam o tym dlatego, że zbiór *Zdjęcie z koła* zaskakuje czytelnika — nie tym, co wiąże go z przeciętnym, kulturalnym poziomem poetyckim, lecz wykrystalizowaniem się własnych odrębności, tak w stylistyce i języku, jak i w propozycjach myślowych, określonym profilu zainteresowań. Dopiero ten tom ukazał obecność Sity w najnowszej, młodej poezji. Wartości, o których mowa, są zresztą zaskakujące i na tle całości drugiego zbioru — tak jest nierówny.

I to byłaby pierwsza, raczej przeważająca ilościowo część zbioru (jeśli odliczyć tłumaczenia). Wypełniają ją luźne, postawangardowe konstrukcje, których szczególną cechą jest to, że wahają się jakby pomiędzy formą zwykłego wiersza lirycznego a formą rozbudowaną, ciążącą już do poematu o luźnym następstwie obrazów. Forma ta nie zostaje osiągnięta, a jednocześnie ramy zwykłego liryku zostają rozszerzone, naruszone. By mówić bez osłonek — co najmniej połowa tomu jest przegadana, nieoszczędna, pełna dziwactw obrazowych, sugerujących niekiedy *écriture* — zupełnie *automatique,* pozbawionych konstrukcji. Lecz czas epatowania samym biegiem skojarzeń zakończył się chyba bez reszty. Dlatego trudno przyjąć takie wiersze, jak np. *Przed opuszczeniem fotela, Stwierdzenia, z których nic nie wynika.* I skończył się czas epatowania samą niezwykłością metafory. Jeśli jej nadużycie i zdziwaczenie nie służy niczemu więcej — osłabia, a nie potęguje, wymowę artystyczną utworu. Nie przekona nas wtedy ani „osmoza wyrodniejących tkanek nieboskłonu splecionych z łyżką mosiężną wiatru", ani „grzybnia ciszy", ani „gra na genitaliach". Sito proponuje tutaj szczególny chaos, pomieszanie, ale nie jest to widzenie chaotycznego, pomieszanego świata, z chaosu konstrukcji nie wyrasta odpowiedniość światopoglądowych wniosków, jest to po prostu nieporządek, bezład konstrukcji i niewiele więcej.

Wydaje się psychologicznie uzasadnione, że poeci o podobnym co Sito typie wyobraźni, idący od, bardzo zresztą ogólnie rozumianej, konstrukcji postawangardowej (postawangardyzm nie oznacza nic jasno określonego jako termin krytyczny, ale sądzę, że zgadza się to mniej więcej z niezbyt jasnym przejmowaniem puścizny awangardy przez młodych poetów) — tęsknią niejako z przeznaczenia do konstrukcji stylizowanych o ściślejszym i bardziej określonym kształcie. Jest to być może klucz do tajemnicy nagłego pędu do klasycyzmu w najnowszej poezji. Stąd nie dziwi nagłe pojawienie się w zbiorze Sity stylizacji brzmiącej tonami polskiej poezji średniowiecznej (a stylizacja to z konieczności bardzo określona, co stoi w prostym stosunku do ograniczonej ilości tekstów-wzorów) oraz klasycyzującej stylizacji, jaką przedstawia *Siedem sonetów do Persefony.*

Od strony wersyfikacyjnej i stylistycznej zbiór Sity analizował interesująco Janusz Maciejewski *Po zdjęciu z koła, Współczesność* 1961, nr 3) i pod tym względem niewiele chyba jest do dorzucenia w recenzenckim omówieniu.

Natomiast należałoby spróbować wyprowadzić stąd wnioski ogólniejsze, wymowy myślowej tych utworów tyczące. Tak więc obie zarysowane wyżej stylizacje czynią wyłom w tendencji postawangardowej, dużo bardziej wolnej od stylizacji, obracającej się w świecie przedmiotów i faktów bezpośrednich, i wniosków niejako czystych, oglądu współczesnego i aktualnego. W skrócie symbolizuje to problem ogólniejszy i związany częściowo z losami całej formacji stylistycznej i estetycznej poetyki awangardowej.

Jest nim — po pierwsze — stosunek do tradycji poetyckiej rozumianej jako formacja językowo-stylistyczna i wersyfikacyjna i zespół skodyfikowanych niejako w naszej świadomości przedstawień i obrazów, oraz — po drugie — stosunek do ogólnej tradycji kulturowej, do świata utrwalonych obiektywnie wytworów kulturowych. By rzecz przedstawić, trzeba się cofnąć do faktów zaistniałych niejako u kolebki ruchu awangardowego. Drugi i trzeci dziesiątek lat naszego wieku przynosi bunt, przeciw poetyce symbolistycznej przede wszystkim, i wraz z nim palenie stosów z puścizną kulturową (w przenośni i na kartach manifestów), aby związać się z żywą i bieżącą materią życia. Palą swoje stosy futuryści, w Rosji akmeiści, we Francji nadrealiści swoiście dobierają tradycję, odrzucając z niej to, co skodyfikowane i utrwalone w kształcie, a przyjmując tezy potwierdzające swobodny wgląd w niekontrolowaną wyobraźnię. Teksty literackie potwierdzają te tendencje. Próżno by szukać np. we wczesnej naszej awangardzie tradycji stylistycznych dawniejszej poezji, aluzji do literatury, rzeźby, malarstwa. Dopiero druga awangarda zmienia nieco sytuację (np. Czechowicz — aluzje do pieśni ludowej, osadzające czystą intonację i obraz w tradycji konkretnej poetyki). Baczyński, Gajcy odmieniają zdecydowanie ten stan rzeczy. Echa Norwida u Baczyńskiego to właśnie przede wszystkim nasycenie kulturą — to najgłębsza cecha tego, co można nazwać n o r w i d y z m e m. Ale w nawiązującej do awangardy poezji tuż-powojennej, drukowanej i publikowanej (przede wszystkim Różewicz), doświadczenia drugiej awangardy we wchłanianiu puścizny kulturowej zostały jakby zapomniane, a tyczy się to także awangardyzujących prób najmłodszej poezji lat pięćdziesiątych. Dopiero w poezji dwu najwybitniejszych obok Różewicza poetów piszących już po wojnie, choć późno debiutujących — Czachorowskiego i Białoszewskiego (a przede wszystkim Czachorowskiego) zjawia się nasycenie szczegółem kulturowym, hipertrofia kultury, zwłaszcza muzyki, rzeźby, malarstwa. Stąd i w poezji pokoleniowo młodszej, wychodzącej z kręgu postawangardy nastąpiło nagłe dojrzenie problemu kultury, wyrażanie treści nie tylko b e z p o ś r e d n i o w bieżącej świadomości, lecz i p o p r z e z złoża określonych tradycji estetycznych, stylistycznych, określonych formacji pojęciowych swoistych mitów kultury.

Nie trudno zauważyć, że jądro myślowe wskazanych tu dwu kręgów stylizacyjnych poezji Sity — tworzy problem spraw ostatecznych człowieka, jak śmierć, cierpienie, rytm czasu i biologii, nałożone na problem kultury — przemiana świadomości jednostkowej w kulturę i kultury w nową świadomość jednostkową (somatycznie istniejącą i określoną). Metafora tytułowa wyznacza głęboki, istniejący związek między cyklem *Sonetów do Persefony* a luźnie rozsypanymi wierszami o stylizacji średniowiecznej. Gdyż, jak mówi czwarty sonet:

[...] dym kadzidła zaciera zapach krwi przy
kole, tu już
światło wygasa, i w rozciągniętych stawach
rosiadły się cienie;
quis me liberabit de corpore mortis huius?

A odpowiedzi udziela frasobliwa piosenka wiersza wstępnego *Opadanie owoców:*

Człowiek czasem dojrzewa
i upada pod drzewem [...]

w słońcu ciało czernieje
nim się w piasek wyleje

Oba pojęcia metafory tytułowej nakładają się. A więc świat, życie, krąg przemian biologicznych i przemian świadomości, to k o ł o na kształt średniowiecznego narzędzia t o r t u r, symbol ludzkiej doli. Natomiast mit o Persefonie ukazuje przemienność, ale i powrotność k o ł a p r z e m i a n. Persefona — to też dola ludzka, celowa dwu-

znaczność syntaktyczna zamienia wciąż Mit-Persefonę z ludzkim podmiotem utworu. Śmierć jest wyobrażeniem i rzeczywistością. A więc koło — dwoiście pojęte — toczy się nieustannie, a jednocześnie naciąga członki ludzkie, a zdjęcie z koła zapewne nie bywa ostateczne, gdyż koło czeka na nowe ofiary?

Czymże bowiem jest „zdjęcie z koła" w tak pojętym temacie? Oznacza kres biologiczny i kres oczekującej na to świadomości, lecz z jaką postawą etyczną i światopoglądową należy go przyjąć? Około tych rozwiązań zwierają się myśli i środki artystyczne poezji Sity. I tutaj cykl *Sonetów do Persefony* zostaje uzupełniony wykładem poetyckiej filozofii cyklu *Fizjologia śmierci*, pełnego aluzji do średniowiecza w stylistyce, wersyfikacji i obrazach, lecz w pewnym sensie prowokująco przeciwstawnego średniowiecznym tańcom śmierci i dialogom ze śmiercią. To, co wspólne — to samo zafascynowanie śmiercią, pełne grozy i poufałości jednocześnie, odpychające i przyciągające jako kres nieunikniony. Stąd także takie określenia, jak „przestrzeń nieuchronna", „czas nieunikniony" (w sonetach). Lecz w moralitecie średniowiecznym śmierć oznacza odejście od spraw materii, początek duchowości, wyznacza kres opozycji ciała i duszy. U Sity inaczej:

Kto ziemi żyzność przewierci
aby się dostać do śmierci?
. . . . . .
Zaś odgarnę zielone
liście wpierw, zanim zapomnę.
. . . . . .
Kiedyż ciała dojdę w ziemi,
w miękkich palcach korzeni?

Zwłaszcza zaś charakterystyczny jest rozdziałek *Mistrz rozważa nad chemią:*

Witaj oko ziemię wszystką,
przyjmijże i ugość ją.

Gdy się z ziemią zwiążesz,
za słyszeniem, ucho, zatążysz.
Tobie będzie woda, tobie chrzęst dartych mięśni,
a korzeniom darcie i żer, a życia ćwierć mi.

Ten motyw — ciała, człowieka nawiązującego intymne związki przemiany w materię, w świat, w przyrodę, metamorfozy ostatecznej — znajdziemy także w jednym z lepszych utworów grupy awangardyzującej pt. *Lewy brzeg Lety* (o tym wierszu zresztą parę uwag niżej). W cytowanych wyżej przykładach śmierć jest przyjęciem biologicznej konieczności, a skoro nieuniknionej, to jakby pożądanej:

Znam cię śmierci i nie znam cię,
lękam się i miłuję cię.

Mieszkasz we mnie jak w Dawidzie Saul
więc mnie śmierci, gorąca, całuj.

Ta nieco masochistyczna pokora wobec Śmierci, wyrażenie zgody na przemianę, na zdjęcie z koła ziemskiego losu, na obrót koła biologicznych przemian — czy nie ukrywa w sobie pragnienia swoistej teodycei ludzkiego losu i oceny świata, chęci ładu i harmonii? Gorycz zamknięta w system staje się słodka jak śmierć. Pokusa jakże nęcąca — by w oparciu o dorobek kultury, mit humanistyczny, tylekroć potwierdzający owo pogodzenie — zbudować cierpką mądrość *hominis docti*, oddającego się rozpaczy w formie opanowanej i złagodzonej. Kultura, mit — opanowują prymitywny, instynktowny lęk świadomości, która ujrzała swe istnienie i grożący mu kres. Temu służy w utworach Sity i stylizacja średniowieczna — jak się rzekło — godząca się ze śmiercią, jakby dążąca do niej, i klasycyzująca forma sonetu przesycona doskonałością, i mit Persefony-Demeter zakładający nieuchronność, koło odejścia i powrotu:

To czas nieunikniony; który przeistacza
kształt umknięty, wciąż dalszy [...]

Bo nic się już nie rodzi, i nic nie umiera; jedna
siła bieg wiąże i bieg kreśli rzeczy;

ruch z bezruchem spleciony, jak dola człowiecza
gdy płód w łonie nawija wokół śmierci sedna.

W tej ciszy, stopa moja, połamana kołem,
brodząc Rzeki Lamentu i Rzeki Rozpaczy,
dna pyta; snadź nie wiedząc, iż strop płynie dołem.

Dostojne są tu rozpacz i lament — właściwie jest to Rozpacz i Lament, niemniej jednak *Sonety* Sity i cała problematyka tomu nie są wolne od przejmującego głosu trwogi o sprawy ostateczne, przejmującego, gdyż w końcu nie zamkniętego ostatecznie. Afirmacja wyznań cyklu *Fizjologia śmierci* pobrzmiewa ukrytą dwuznacznością, zaś cykl sonetów kończy się głucho, zawieszonym pytaniem, negującym częściowo sens pogodzenia z losem człowieka poprzez mit kultury. Gdyż mit służy żyjącym tylko, zmieniając stosunek do faktów, lecz nie one same:

Nim zaniesie się fletnia Trelem Tartiniego,
Jest ciemność, mit się kończy, czy tylko nie sięga
mitu pamięć, gdy jądra ciemności dobiega?

Łagodzenie pytań ostatecznych odbywa się w tekście Sity także poprzez cytacje o charakterze kulturowym, przez co wskazuje się jakby na odwieczny sens i rodowód tych pytań, na ich powtarzalność:

Tobie gwoli jabłka twe dla mnie słodki Owoc [...]
W tej ciszy, kiedy ucho natężam, bóstwo, wkracza [...]
Od nadziei, od sideł pamięci wybaw nas; z głębi nocy wołam [...]

Nawet w cytowanym zakończeniu sonetów aluzja do *Il trillo del diavolo* Tartiniego uruchamia nagle Dantejską prawie perspektywę, kojarząc podziemia Hadesu (Persefona) z piekłem chrześcijańskim.

Te wewnętrzne niezdecydowania utworów ustalają jednak ciekawe opozycje i jakby ruch pomiędzy nimi. W sumie — tak oryginalnie i przejmująco zarysowana problematyka myślowa stawia Sitę w kręgu poetów świadomych i dojrzałych (tym bardziej dziwią teksty nieudane i niedopracowane). Oscylacja, o której wyżej mowa, odbywa się zresztą nie tylko w obrębie tych samych utworów, ale i pomiędzy różnymi utworami tomu. Chciałbym przywołać na koniec cytat z epitafijnego wiersza *Lewy brzeg Lety*, w którym pytania analizowane wyżej nie są łagodzone stylizacją ani kontekstem kulturowym:

Zawołam cię po imieniu, Pawle,
gdyż Paweł wołany oczu spod aluminium nie podniesie,
osiągnął pewną syntezę,
nie może podnosić samych jedynie oczu.

Leży cały i niepodzielny,
podzielny na fosfor, tlen, wodór i węgiel,
odpływa jedynie tam,
gdzie odpływa;

my zaś,
których w wielkim widzicie tu żalu,
zbieramy węgiel, wodór, tlen i fosfor,
chcąc pojąć Pawła
empirycznie.

Owo „niepojęcie empiryczne", nie łagodzone przez mit i kulturę, szarpiące i nie rozwiązane, ukazuje drugi biegun oscylacji poezji Sity, światopoglądu otwartego, nie znajdującego pełnych rozwiązań, wyrażającego bunt humanisty wobec humanistycznej pociechy. A więc zdjęcie z koła, lecz jakie, z jakiego? Zawartość tomu nie świadczy, by nastąpiło tutaj zastygające ostatecznie w jeden system ustalenie.

Jacek Trznadel

JESZCZE JEDNO ŚWIADECTWO

Adolf Niedworok: *Przechodząca godzina*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1960; str. 79.

Trzy lata minęły od poetyckiego debiutu Adolfa Niedworoka. Pojęcie debiutu przenieść wówczas można było z osoby autora na cały region, który poeta reprezentował. Było to bądź co bądź pierwsze zjawisko poetyckie na Śląsku Opolskim; rozpoczynało od nowa polską poezję, uprawianą poprzednio przez

rymotwórców ludowych, których tu nigdy nie brakowało, i poetów wykształconych co prawda — rzadko jednakże w sztuce pisarskiej, a najczęściej w teologii, co już decydowało o tendencjach pozaartystycznych ich utworów, choć zazwyczaj, dzięki żarliwemu patriotyzmowi, godnych uznania. Tomik Niedworoka otwierał więc zupełnie nową kartę w dziejach kultury opolskiego regionu, kartę o tyle ciekawszą, że w niczym omal nie była podobna do kart zapisanych przez miejscowych poetów czasów niewoli. Ale i drogi twórczości młodego autora odbiegają od tradycyjnych dróg poetów ludowych. Niemiecka szkoła elementarna, jedyna zazwyczaj szkoła, z którą w swym życiu się zetknęli, nie wywierała na ich późniejszą twórczość żadnego wpływu; nie znajdziemy więc też w niej jakichkolwiek formalnych czy treściowych reminiscencji klasyków niemieckich. Inaczej będzie w twórczości Niedworoka, mimo że on także wyszedł ze wsi opolskiej. We wczesnej swej młodości pozostawał pod wpływem niemieckiej poezji oficjalnej (debiutował w Niemczech zachodnich, w języku niemieckim) i po dzień dzisiejszy żywy jest jego kontakt z bieżącą poezją tworzoną w języku niemieckim po obu stronach Łaby i nad środkowym Dunajem. Nie trudno nam dostrzec percepcje formalne tej poezji u Niedworoka. Przede wszystkim rzuca się w oczy dość wyraźne nasycenie tych wierszy pojęciami, które wypierają konsekwentnie obraz; zresztą poeta świadomie do tego dąży, by wyrazić

bolesne bicie serca —
bez zbytecznego obrazu...

(Pisanie wierszy)

Nie zawsze jednak mariaż obu poezji daje pożądane rezultaty. Gdy Niedworok przyznaje, iż „dwie mowy, często skłócone [...] scalić zadanie diabelne" — sądzę, że ma na myśli nie tylko problem historycznego antagonizmu, lecz także ową odmienność wewnętrznych treści dwu tak różnych języków. Zauważmy przy tym, że Niedworok nadal przedziera się boleśnie przez semantykę polskich wyrazów, z trudem nieraz przenosząc pojęcia i znaczenia obce na grunt polski. Stąd pochodzą stosunkowo dość liczne skróty pojęciowe, a nawet całe zdania, których treści nie są zgodne z wyobrażeniami semazjologicznymi języka polskiego. Sytuacja szczególnie przykra, jeśli wystąpi to w wierszu skądinąd dobrym, jak *Liryczne kombinacje*, a wiersz ten, niestety, jest wyraźnym przykładem pomieszania wyobrażeń semazjologicznych i niewłaściwie dobranych sformułowań słownych. Bodaj najczęściej spotykamy się z tym w erotykach, gdzie raz po raz wyskakują dziwaczne asocjacje językowo-psychologiczne. Są sfery uczuć, które wypowiadane być mogą jedynie w języku, w którym poeta zaczął myśleć i mówić. Wymownym, dodatkowym poparciem powyższej tezy niech będą te liryki miłosne, które ciągną swój rodowód ze śląskiej pieśni ludowej, z rodzimej tradycji autora epigramatycznego klejnociku *Pytań*.

Rozważania nasze bowiem o poezji Niedworoka nie mogą doprowadzić do fałszywego wniosku, iż stanowi ona transpozycję wyobrażeniową i językową poezji niemieckiej. Pragnąłem jedynie zasygnalizować pewne, bardziej niż u jego kolegów charakterystyczne momenty tej oryginalnej na gruncie polskim poetyki. Niedworok jest jednak synem swej ziemi, swego środowiska i — o czym będę jeszcze szerzej mówił — swej epoki. Toteż spotkamy w jego poezji niejedno signum śląskości, i to nie tylko w krajobrazie, tematyce, problematyce, lecz także w motywach poetyckich i cechach formalnych licznych wierszy.

Szczególną funkcję spełnia w nich motyw matki, w tym także paraboliczno-ideową, wiążąc pojęcie matki z ziemią rodzinną i rozszerzając to pojęcie na ojczyznę. Dotknęliśmy już treściowych i ideowych składników utworów Niedworoka. W nich tkwi największa wartość poezji, której czytelnik współczesny daruje dysonanse metryczne. I chyba ten fakt, że każdy niemal wiersz Niedworoka rysuje się własną koncepcją formalną w morzu młodej poezji jego rówieśników — jest już dostatecznym prawem do jej zanotowania. Podkreślam to i dlatego, żeby zarówno autora (który o swej sytuacji mówi w tomiku z pozorną autoironią), jak i krytykę wywieść z fałszywego mniemania o prowincjonalnym charakterze tej poezji. Oczywiście — Niedworok jest, jak zaznaczyłem, poetą ziemi, na której się urodził i po której chodzi. Tym się właśnie różni nowoczesna poezja Niedworoka od poezji jego rówieśnych, dla których konkret geograficzny a nawet historyczny coraz częściej nie istnieje.

Niedworok przy całej swej filozoficznej zadumie i przy wszystkich abstrakcjach językowych potrafi odróżnić wiąz od grabu, krajobraz mazurski od śląskiego, wiosnę od jesieni; zna rodzinny kraj — zarówno „letnie słoneczne obłoki", jak i konkrety śląskiej wsi 1960 roku. I — co charakterystyczne — nie potrzebuje sięgać do tradycyjnego wiersza, wystarczy mu instrument współczesnej wersyfikacji, którego miarę przykłada do najbardziej „tradycyjnych" treści, jakimi są — człowiek i ziemia. Nie gardzi „starą mową [którą] radziły nasze starki i starzyki" ani „ziemią [co] pachniała wiosną jak wielkanocne bazie", ani „sierpniowym księżycem [który] kołysał się pełnią nad starym Śląskiem, ani wreszcie Odrą [co] leniwie pluszcze, okolona olszynami".

Niezatarte wrażenie wywarła na młodym autorze podróż do zachodnich Niemiec, gdzie zaszokowany został techniczną cywilizacją i rewolucją obyczajową, która lirycznego bohatera wiersza przeniosła ze „starych mieszczańskich mieszkań" i sielskich pól — do lokalów publicznych, pociągów, samolotów, metra, na rozedrganą tempem ulicę, co w rezultacie sprowadza w odczuciu poety niepokojące pytania, którymi zaopatrzył szereg wierszy, podskórnie wartościujących współczesną sytuację moralną i obyczajową. (Równocześnie pytania te dotyczą także problemu, jakiej sprawie ma służyć rozwój techniki w kraju, który wydał ideologię „rasowych nadludzi".

Klimat obyczajowy, sytuacja współczesnego człowieka, w którą bohater liryczny jest uwikłany bez reszty, budzą humanistyczny niepokój poety. Wybiega tu jednak autor poza historyczne doświadczenia epoki; poezja jego nabiera cech metafizycznego lęku i poszukiwań „o Boga proszących ludzi" [którym] „odfruwają rzeczy sypkim piachem czasu [...]".

Jednakże ani reprezentowana sytuacja, ani ów niepokój nie prowadzą do snobistycznego wśród młodych poetów ekshibicjonizmu, pseudo-anarchizmu, płytkiego, choć natrętnie akcentowanego cynizmu, który ukrywa pustkę filozoficzną i ubóstwo intelektualne; poezja Niedworoka, choć brak jej jeszcze na pewno wielu elementów wiedzy szczegółowej, jest smutna, głęboko zatroskana, wolna od wszelkich łatwizn optymistycznych — taka w postawie wobec spraw świata i człowieka, jaka była zawsze prawdziwa i rzetelna poezja.

Nonkonformizm tej poezji, nonkonformizm zarówno wobec „żandarmów condillów świata" *(Może po stu latach)*, jak i wobec snobistycznej mody poetyckiej, rodzi się z nadziei, że „wiersz to aire libre świata", z poczucia odpowiedzialności za przechodzącą godzinę dziejów, z obawy, aby ona nie była dla świata godziną ostatnią. Stąd i motywy katastroficzne nie będą jeszcze jednym ukłonem pod adresem mody, lecz uderzą szczerością i głębią w sprawy ostateczne świata.

Pisaliśmy pieśni, które czytały dziewczęta
w nocną godzinę w błękitnych koszulkach,
tworzyliśmy pieśni dla warg śniących
o miłości.
Dzisiaj milkniemy: komu marzenia, białe
róże,
gdy połyskliwa linia odrzutowca pisze grzyb
wodorowy [...]
Oto jest godzina, kiedy sen przechodzi.
Nie ma godziny trzeciej, żadnej godziny
czasu.
Niemowa — nicość ma głos [...]

Jednak postawa autora jest jak najdalsza od nihilizmu.

Nam ludziom została dobroć
na ocalenie radości świata —
lub nic, lub nic,
lub wilcze, łapczywe, rozpaczliwe wycie.
(Ból i radość świata)

Trudny to optymizm, optymizm „mimo wszystko" i „wbrew wszystkiemu".

W roku 1929 Zofia Kossak, zaopatrując posłowiem debiut Gustawa Morcinka *Serce za tamą*, pisała: „Od regionalizmu zaczynać musi każdy człowiek z ziemi wyrosły, gorąco czujący, co czerpiąc siłę i podnietę w zetknięciu się z rodzonym podłożem, skupia się zwolna, rośnie, rozszerza widnokrąg, niepostrzeżenie przesuwa granice regionu, aż staną się one jednym z granicami świata".

Taką też drogę odbyła poezja Adolfa Niedworoka, poety, który jeszcze przed paru laty wyznawał: „Uwierzę w Polskę, gdy w wędrówce gorzkiej ochrypłym głosem mogę śpiewać siebie".

Wiersze, które ostatnio otrzymaliśmy, świadczą, że wędrówka ta nadal jest gorzka, lecz równocześnie rośnie jego wiara i coraz czystszy staje się jego śpiew.

Zbigniew Zielonka

SUMMA I ŻART

Tadeusz Breza: *Urząd*. Warszaszawa, PIW, 1960; str. 308.

Ponad wszystkie inne zalety czy tylko właściwości książki Tadeusza Brezy (w dobie ogólnego zachwiania kryteriów literackich słowo zalety wymieniać można ze słowem właściwości bez żadnych usprawiedliwień), ponad więc wszystkie zalety książki Brezy, najwyżej skłonny jestem cenić to, co w niej prawie przypadkowe: siłę, z jaką wciąga czytelnika do lektury. O żadnej innej książce tego autora nie da się tego powiedzieć. Breza jest pisarzem bardzo świadomym, a przez to bardzo wykrygowanym, to znaczy, że nic właściwie nie jest w nim naturalne, swobodne, żywiołowe, automatyczne, a wszystko odmierzone, wydozowane, przemyślane i wyreżyserowane. W kompozycjach powieściowych pisarz tego rodzaju ma prawo być nudny i Breza na ogół z tego prawa umiał korzystać. Wdzięk inteligentnego myślenia, zapewne. Nie zapominajmy jednak, że nadmiar inteligentnego myślenia jest dla literatury pierwiastkiem niszczącym, inteligencja jest twórcza tylko do pewnych granic, kiedy jej za dużo — stać ją tylko na zademonstrowanie ludzkiej niemocy, jak w owej bajce o siłaczu, który siły miał zbyt wiele: wszystko, czegokolwiek tknął, rozsypywało mu się w rękach. Wiele byłoby słuszności w powiedzeniu, że pisarz dzisiejszy stoi przed zagadnieniem opanowania nadmiaru inteligencji, opanowania nadmiaru przeróżnych kombinacji, teorii, konwencji intelektualnych, chwytów formalnych i merytorycznych, stylów i tradycji. Jak zrobić wielką i głęboką literaturę, skoro wszystko miałkie jak piasek, równorzędne, a przez to równie mało znaczące, wszystkie hierarchie stały się konwencjonalne, a więc zniszczone, literatura staje się zabawą w klocki. Mann napisał, że uprawiać dzisiaj można jedynie parodie. Napisał dwadzieścia lat temu, w czasie których sztukę parodystyczną rozbudowano wszerz i w głąb, parodia przyniosła swoją parodię i zwątpiła w siebie.

W takich sytuacjach rady szukano zawsze na tej samej drodze: życie i świeżość odnaleźć można przez kontakt z ziemią. Ba, ale cóż może być ziemią w dzisiejszych czasach? Ludowy prymityw? Rzecz zużyta i wygrana do ostateczności, fala murzyńska przeszła już i nie budzi zainteresowań, państwa afrykańskie są światłe i europejskie, decydują się powtarzać to, co my już znamy, trzeba byłoby znaleźć najpierw lud prawdziwie ludowy. A więc może apel do tego, co w człowieku obce i wrogie inteligencji: do biologii, do podświadomości, do irracjonalnych mitów? Lecz i tu można już tylko naśladować, parodiować, konstruować warianty Manna, Kafki, Brocha, ani to świeże, ani twórcze. Kontakt z ziemią jest dzisiaj programem dość trudnym do realizacji, gdyż utracił już swój klasyczny, oczywisty przebieg. Stał się jeszcze jednym chwytem, sposobem, nie ma w nim żadnej świeżości, jest metoda. Kiedy jednak czytelnika nie można zdobyć świeżością i odkrywczością, trzeba całą sprawę odwrócić i wabić go wobec tego tym właśnie, co zna, lubi i do czego jest przyzwyczajony. Wejść niejako w nurt już ukształtowanego gustu, być odkrywcą *à rebours* przez świadome uprawianie form lubianych i kolportowanych, przez schlebianie gustom, a nie zaprzeczanie im. I oto właśnie owa ziemia, dość żałosna wprawdzie, niemniej twarda. Albowiem pierwszym obowiązkiem literatury jest: być czytaną. I w imię tego należy jej wybaczyć wszystkie sztuczki, szalbierstwa, pozorne rezygnacje i całe morze innych grzechów wobec zasad tak wzniosłych, jak intelektualna odkrywczość, głębia problematyki lub tp.

Książka Brezy wydaje mi się właśnie majstersztykiem wykorzystania swoich własnych i cudzych doświadczeń literackich w tak doskonały sposób, że czytelnik odczuwą książkę jako swoją. Stefan Żółkiewski w swojej recenzji dostrzegł analogie z Kafką. Te są rzecz jasna najwyraźniejsze i najsilniej się narzucają. Ale w tej książce wszystko jest bardzo literackie, przejmowane od najróżniej-

szych autorów, których nawet wymienić niesposób. Idzie oto po prostu, że cała książka jest niesłychanie zręcznie ułożonym zespołem wydarzeń i problemów, obmyślanym ze zniechęcającym recenzenta technicznym kunsztem. Kunszt jest bowiem bezbłędny i wdawać się w tym względzie w szczegółowe analizy byłoby naiwnością. Wszelkie analizy konstrukcji zasadzały się z reguły na przyjęciu założenia, że konstrukcja jest jakąś nadrzędną koniecznością wynikającą z treści książki, że jest w tym względzie niezupełnie świadoma, że „bohater narzuca autorowi dalszy tok swoich perypetii", itp. przeświadczeń, które w sumie sprowadzały się do tego: krytyk odnajduje w książce to przede wszystkim, co z autorskiego punktu widzenia niejako niezależne od zamysłu, czego autor do końca nie może opanować, co nad nim panuje. Krytyka polega więc na odtworzeniu sposobu, w jaki autor boryka się z treściami. Trochę nad nimi zapanował, trochę one go pokonały, zmuszając do takich lub innych „pęknięć wewnętrznych", które można odsłaniać, delektować się nimi, objaśniać, piętnować lub usprawiedliwiać.

Otóż dać się wciągnąć w podobną robotę krytyczną przy tej książce — to by oznaczało rozwiązywać szaradę, którą autor sobie dla zabawki ułożył. Bo autor tu się z niczym i to w najmniejszym stopniu nie boryka, w tym przynajmniej sensie, o jakim była mowa. Treści książki są w stu procentach opanowane, co więcej, autor zakłada sobie, do jakiego stopnia uzna je za opanowane, a do jakiego stopnia przyjmie je za ukryte i działające na ślepo, doskonale umie więc oddzielić to, „co wie", od tego, „czego się tylko domyśla". W podziw wprawiło mnie np. posunięcie tak pomysłowe, jak związanie przybywającego z Polski do Rzymu narratora z księdzem prześladowanym za pewne buntownicze odruchy, umieszczenie ich razem, pozornie przypadkowe, w dawnym leprosarium, zamienionym obecnie na klasztor dla zesłanych. Idzie właśnie o to, że w całej książce nie ma nic przypadkowego, materia życia podporządkowana jest konstrukcji z tak żelazną konsekwencją, że staje się to zupełnym zaprzeczeniem klasycznej tezy Stendhala o powieści jako zwierciadle przechadzającym się po gościńcu. Ładne zwierciadło, które odbija wyłącznie to, co zostało przemyślnie wybrane i dokładnie odmierzone! W książce Brezy każda sprawa, każdy szczegół, każda postać — są celowe, istotne, współdziałające z całym mechanizmem.

Mała dygresja z hipotezą. Jestem np. przekonany, że narrator — młody człowiek przybywający z Polski do Włoch, miałby jakąś przygodę lub przygódkę erotyczną. Breza ją z powieści wyeliminował. Dlaczego? Odpowiem za niego. Po pierwsze wynikło to z zamysłu nadrzędnego książki, która absolutnie nie chce skandalizować ani demaskować w potocznym sensie tego słowa, idzie tu o rzeczy poważniejsze i element erotyczny wprowadzałby niepotrzebne powikłania, zgrzyty, zmiany klimatu narracji. Ale jest i druga przyczyna, do której autor by się nie przyznał. Element erotyczny najtrudniej podporządkowuje się podobnie logicznym konstrukcjom. Najwięcej kłopotu z jego racjonalistycznym czy raczej konstrukcyjnym ujarzmieniem. Jest to moje prywatne i niepoważne kryterium: jeśli w powieści nie ma erotyki, jeśli erotyka zamazana lub konwencjonalna — to znaczy, że coś jest nie w porządku. Nie wolno w każdym razie zostawiać tego bez odpowiedzi. Koniec dygresji z hipotezą.

Wynikają z tych uwag wnioski o pewnym znaczeniu. Nie zapominajmy bowiem, że głównym problemem książki jest starcie bezradnej jednostki z wielką maszyną instytucjonalną, maszyną starą i doświadczalną, jak może być doświadczone coś, co zostało stworzone przez człowieka naszej ery. Problem ten zrobił wielką karierę literacką w ostatnich kilkudziesięciu latach i nadal właściwie jest traktowany jako swoista summa ideowych perypetii współczesności, jako zagadnienie świeże, żywe, warte tego, aby się nim nadal zajmować. Tymczasem książka Brezy wykazuje takie opanowanie problemu, tak świetną orientację w jego powikłaniach i tajemnicach (przypomnę księdza de Vos, który demonstruje nam nieudaną próbę pogodzenia prywatnych odruchów serca z nadrzędnymi celami instytucji, próbę, która od razu znajduje formułę teologiczną w rozważaniach księdza Piolantiego, czym jest dobroć), książka

wykazuje więc tak skuteczne opanowanie problemu, że zaczynamy się po lekturze zastanawiać, czy na ten temat zostało coś w ogóle do powiedzenia. W każdym razie Breza najważniejsze i najwięcej uniesień intelektualnych budzące sprawy nie tylko wprowadził do książki, ale i poukładał, posegregował i żadnych pytań czytelnikowi nie zostawił. Może to źle? Ale cóż robić, gdy problem został tak opanowany, że zamienił się w zespół twierdzeń? Można sobie wyobrazić krytykę książki Brezy przeprowadzoną w oparciu o zarzut zupełnej obojętności autora wobec tematu. Idzie o to, że żadna ze stron i żadna z racji powieściowych nie jest przez autora wyróżniona, nie zyskała większej sympatii niż inne, nikogo się nie kocha, nie broni, nie usprawiedliwia, nie piętnuje. Jakież to dalekie od Kafki. Ale i taka krytyka byłaby naiwnością. Atakować autora za dojrzałość, za stosunek do świata, który przynosi mu zaszczyt? Ten dystans do całej sprawy, który bardziej niż cokolwiek innego daje autorowi możliwość konstrukcyjnej swobody, raz jeszcze potwierdza nasze przeświadczenie o wyczerpaniu się głównego problemu lub — jeśli kto chce inaczej — o jego dostrzegalnym sformalizowaniu. Innych to jeszcze roznamiętnia, a Breza się tym po prostu bawi. Inteligentnie się bawi, mądrze się bawi. Jak mistrzowsko zbudowana została panorama przybudówek do świątobliwej instytucji! Owa gradacja od oficjalnego dostojeństwa zaczynająca się, a skończona — poprzez nobilów, godnych urzędników, łowców synekur — na lumpach i wydrwigroszach. Cóż można dodać do tego obrazu? A ów bieg sprawy naszego tak rozsądnego i niegłupiego przecież narratora, bieg, który raz przyspieszony zostaje, raz zwolniony w myśl praw nurtu, w którym się sprawa w danym momencie znalazła, w który została wrzucona. Z czymże się tu borykać czytelnikowi (i autorowi), kiedy wszystko jasne? Czy to wina Brezy, czy po prostu samej sprawy?

Wszedł więc autor na teren spraw fermentujących pozornie i świeżych pozornie i pokazał tę pozorność. Dał czytelnikowi rzecz, jaką ten czytelnik zna i lubi, i wszystkie jego bolesne sprawy rozegrał na zasadzie bardzo zręcznego skeczu: wszystko jest prawdziwe, wszystko jest znane i wszystko zostało tym samym zupełnie oswojone. W powieści Brezy jest ów element „matysiakoidalny", element, który cenić trzeba, wysoko cenić, nie lekceważyć. Z tym większym podziwem traktuję ów element, że wprowadzony został z niezwykłą subtelnością dyskrecjonalną, aluzja nigdy nie sięga za daleko, zatrzymuje się na przyzwoitej granicy. Jeszcze krok — a byłoby za wiele, ale tego kroku nigdy ostrożna stopa pisarza nie uczyni. To nie jest łatwe.

I to jest mniej więcej wszystko, co chciałoby się powiedzieć przy okazji omawiania książki tak inteligentnej, złośliwej i zarazem książki tak bezradnej. Mieliśmy tu kompromitować inteligencję, a tymczasem cały czas uzasadnialiśmy jej potęgę. Wypada właściwie podziękować autorowi. Nagromadził tyle trudności i pokazał, jak z tym wszystkim można się świetnie i interesująco rozprawić. Wspaniały prestidigitator.

Włodzimierz Maciąg

Tylko prenumerata

zapewni Ci regularne otrzymywanie

„Twórczości"

BANKRUCTWO IDEAŁU

Henryk Vogler: *Człowiek, który śnił*. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 315.

1

Penetracje Voglera — i to jest najogólniejsza cecha jego pisarstwa — zmierzają, jak dotąd, w głąb formacji społecznej, określanej mianem mieszczaństwa. Formacji podupadłej, która pozorami konsolidacji i świetności pragnie osłonić swój rozkład i klęskę. W *Niepospolitych*, metodą kronikarskiego zapisu odwołującą się do wzorców Tomasza Manna, Vogler, niejako od zewnątrz, z ironicznego dystansu, ukazał obiektywne prawidłowości rządzące losami kupieckiej rodziny; ci przeciętni, choć z genealogią romantyki i awanturnictwa, bardzo polscy Niepospolici, przeżywają w szczególnym, osobistym doświadczeniu Historię, z całym bogactwem jej konfliktów i sprzeczności. Z bajecznych „snów o potędze" budzi ich na przełomie dwudziestych i trzydziestych lat XX wieku, w epoce wielkiego kryzysu, „okrutny, dławiący koszmar rzeczywistości"; dotknięci szeregiem materialnych katastrof, zaznają wszechmocnej „siły działania pieniądza", terroru ekonomii, presji polityki. Lecz odczuwają tę przemoc w formie zmistyfikowanej: jawi się im ona jako „potworny ucisk spraw niewidzialnych, jakiś „dopust" zagniewanego Boga. Wplątani w system zależności społecznych, których nie potrafią sobie uświadomić, egzystują na podobieństwo owych zdegradowanych ludzi Schulza — manekinów, marionetek poruszających się bezcelowo, monotonnie w zaklętym kręgu, z którego nie ma wyjścia.

„Wszystko stało się teatrem": dramatem, raczej tragifarsą, odgrywaną na obrotowej scenie Czasu przez coraz to innych bohaterów, innym kodem gestów i namiętności, ale pod ciśnieniem zawsze tych samych praw i determinant. Na proscenium wybiegają zaaferowane figurki, wymieniają szumne kwestie i repliki: patosem chcą pokryć marność tej gry, magią ruchu, działania próbują zakląć niepokój, nagłe przeczucie, że ten rytuał, w którym uczestniczą, pozbawiony jest sensu. Aż wreszcie, wyczerpawszy cały zasób energii, żywotności, nadziei, czują się oszukani i skrzywdzeni, samotni „ze swoją rozpaczą i nędzą, nieszczęśliwi, złamani ludzie, już nie ludzie nawet, lecz nieomal marionetki, które twórca ich i zaklinacz porzucił na drodze, zamknięte w czarnym pudełku, nieruchome, bezwładne, umarłe". I to byłoby wszystko.

Byłoby, gdyby zacieśnić pole obserwacji do zjawisk najogólniej typowych, z zapomnieniem specyfiki i niepowtarzalności ich każdorazowego przeżycia przez jednostkę. Bo od strony indywiduum Historia wygląda trochę inaczej. Toteż Vogler, w swej kolejnej powieści, nie opuszczając terenu dotychczasowych badań, owej „Niepodległej Rzeczypospolitej Mieszczańskiej", wybiera odmienny punkt widzenia i modyfikuje instrumenty obserwacyjne. W miejsce teleskopu wstawia na ten raz mikroskop. I zamiast ogólnej systematyki mieszczańskiego piekła, prezentuje nam preparat anatomiczny jednego z jego mieszkańców.

2

Co zastanawia w strukturze wewnętrznej Makarego, to jakieś rozluźnienie, rozdźwięk, brak spoistości i trwałej konsystencji. Jego myśli gubią się w ciemnych labiryntach zaprzeczeń, giną, nim zdołają osiągnąć stan jasności i precyzji. Jego uczucia, pogmatwane, zmieniające się w czasie, zawsze niepełne, skazane na rozkład, atomizują się nieustannie, nigdy nie wchodząc w stadium ostatecznej krystalizacji. „Najdrobniejsze zdarzenie już w nim stwarzało nowy podkład emocjonalny." Jad wątpienia zatruwa każde z jego postanowień. Śmiałe projekty rozbijają się w zetknięciu z warstwami znużenia i apatii. Pożądanie wolności spotyka się w nim samym z brutalną odmową; gdzieś, na progu świadomości, w sfermentowanej głębi, wschodzą kiełki nowych, coraz to innych argumentów przemawiających za pozostaniem w mieście. I rozsadzają, kruszą tę glebę, na której wykwitła piękna decyzja ucieczki. Tkwiące w

nim, choć wstydliwie zapoznawane, dyspozycje niewolnika mieszczańskich obrządków okazują się być silniejsze od groźby śmierci duchowej, jaka go czeka, jeśli nie wymknie się mackom swego środowiska, silniejsze od sennych antycypacji buntu i wyzwalającego czynu.

Od dzieciństwa „obezwładniała go ta sztywna i surowa atmosfera rodzinności, krępowała uroczyście nić tradycji, snująca się tutaj dostojnie przez wieki, a która uzbroiwszy go ciężarem wielowiekowej mądrości nakazywała mu podejrzliwy lęk przed wszystkim, co idzie z zewnątrz, co grozi wtargnięciem w zastane koryto swojskości i zaburzeniem leniwo płynącego nurtu życiowego".

Pierwszych wyłomów w tym więzieniu wewnętrznym Makarego dokonuje najpierw Jasiek Kinder, odsłaniając przed nim sekrety i olśnienia erotyzmu, proponując mu życie bez moralności i obowiązków, życie czerpiące swój mętny sens z rozkoszy miłosnych przygód i awantur. Z kolei muzyk Arkadiusz i filozof Beniamin burzą jego naiwne mity i wierzenia, uczą ironii i sceptycyzmu, ukazują świat, jeden — w korekturze metafizyki i spraw ostatecznych, drugi — z punktu widzenia ekonomii politycznej, od strony krzywdy społecznej i klasowego wyzysku. Ich nauki spełniają rolę katalizatora niejasnych dotąd, nie wykrystalizowanych wstrętów i pragnień Makarego.

Jałowe, błędne życie w aurze nudy i ckliwej melancholii, w zapachu stęchlizny i rozkładu, w świecie zamkniętym, ograniczonym do jednej formuły bytu — wegetacji, w świecie niezmiennym, zdeterminowanym w swych możliwościach, ta egzystencja bezbarwna, mdła, nieautentyczna dociera do świadomości doznającego jej bohatera powieści, budzi w nim wstręt, nienawiść, lecz nade wszystko marzenie o innym, swobodnym, w pełni ludzkim sposobie istnienia. Gdzie je odnaleźć, to życie, któremu oddać się można bez reszty, gdzie postulat bezwzględnej wolności i prawdy zyskuje szansę realizacji, jak i na co rzutować projekt swej egzystencji, aby nie wydała się ona podła i absurdalna? Pytania są równie dramatyczne, jak banalne i równie znane jak odpowiedź, którą naszym idealnym tęsknotom daje twarda, nie licząca się z lotnymi porywami serca i rojeniami wyobraźni rzeczywistość; ona jest rajem możliwości i piekłem ograniczeń zarazem, ona stwarza przestrzeń dla naszych czynów i daje czas naszej pamięci, jest tą oporną bryłą, w której wykuwamy kształty naszych pragnień. Makary zrozumie to zbyt późno; wzbraniając się przed dokonaniem wyboru, marzeniu dając pierwszeństwo przed efektywnym działaniem, myśli przed czynem, jako „ograniczeniem możliwości ludzkich", pozwala, by ta zlekceważona rzeczywistość wybrała go w tym, co było mu najbardziej nienawistne — w jego pospolitości i zniewoleniu.

Kontentuje się on, w istocie bardzo łatwym, pojęciem rzeczywistości: przyjmuje jej prawdziwe istnienie tylko w sferze myśli i wyobraźni, w granicach zakreślonych przez sen i marzenie. Protestując przeciw narzucaniu tak opacznie rozumianej rzeczywistości warunkowanych historią ideałów, przeciw kształtowaniu jej w myśl schematów społecznych, sam, mocno infantylnie, chciałby ją podporządkować swemu wyobrażeniu o tym, jaka powinna być. Roi mu się życie, „w którym — projektuje — nie odpowiadam za nikogo, tylko za siebie, gdzie nie mam obowiązków wobec nikogo, tylko wobec siebie". Gromi społeczny instytucjonalizm jako gwałt zadany naturze ludzkiej, żądnej wiecznej odmiany doznań, pragnącej „życia jako rozwijającej się i zmieniającej w czasie i przestrzeni przygody". Ale „rzeczywistość, jak zawsze, okazała się inna"; Beniamin ma rację przeciwko Makaremu, twierdząc, iż budowanie wolności poza historią jest abstrakcyjną mrzonką, że projekt ucieczki od społeczności i jej cywilizacji jest ideałem skazanym na bankructwo. Lecz i Makary ma rację przeciwko Beniaminowi, zarzucając mu, o paradoksie, idealizm: ten socjolog wyrzeka się bowiem prawdziwego konkretu: istnienia w jego szczególnej wielorakości, na rzecz apriorycznych formuł i wyzutych z treści kategorii ideologicznych, które ani nie potrafią ująć człowieka w jego odrębności i głębi, ani tym bardziej zmienić jego losu. Nic dziwnego: Beniamin należy również do „miasteczka". Bezkrwisty, wydaje się być upostaciowaną fazą rozwoju świadomości Makarego, projekcją jego przemyśleń, jedną z postaci we-

wnętrznego, prowadzonego z samym sobą dialogu. Podobnie jak Arkadiusz, który zaraża go myślą o śmierci, o powszechnym absurdzie i bezsensie wszelkich poczynań, o nicości, kładącej ponury cień na wszystkich rzeczach świata.

W ten sposób współistnieją w psychice Makarego ingrediencje żarliwości i zniechęcenia, entuzjazmu i beznadziejności, pewności i wahania, spokoju i niepokoju. A na dnie tych rozterek i walk wewnętrznych, na odwrocie zawiłości duchowych czai się główny wróg Makarego — on sam, dziedzic słabości i wad swej klasy; tam, w tej najwstydliwszej głębi, opowie się on w końcu po stronie tego, co budząc obrzydzenie, w równym, jeśli nie intensywniejszym stopniu, fascynuje go i przyciąga; bagno moralnej nędzy i lenistwa wciągnie go i oblepi mazią śliskich słów, bezsilnych gestów, gnuśnych rojeń, dalekich od konkretyzacji. Szukając życia autentycznego i tożsamości z samym sobą, Makary znajdzie nie to niepokojące Nieznane, które obiecywał zdobyć, ale jego szydercze antynomie: jedynie autentyczne, w świetle jego doświadczenia, okazują się zimno, głód, erotyczne pożądanie — ta „absurdalna logika organicznego porządku". Idealistyczne bańki prysły. Makary zostanie w świecie, który zapewnia mu ciepłą pierzynkę, talerz zupy, jędrne ciało dziewczyny. Brzmi to płasko i banalnie. Lecz czyż nie w groteskowym banale rozwiązuje się odwieczny dramat idealizmu?

3

Tak przechodząc z bohaterem Voglera po kolejnych stopniach wiodących do jego klęski, pominąłem, w tej podróży do kresu ideału, jedną z jej węzłowych stacji, „przełomowe" w biografii Makarego doświadczenie. Zrobiłem to świadomie, gdyż powieść, zdająca się dotąd nie wykraczać poza tor tematyczny biegnący w prostej linii od *Pałuby*, zmienia nagle swój charakter; z utworu dekonspirującego „garderobę duszy", z analitycznej, przekornej powieści o masce staje się oskarżeniem już nie tylko marginaliów egzystencji ludzkiej, tych snów nie zrealizowanych, kłamstw i wewnętrznych fałszerstw; jej gniew stawia pod znakiem zapytania wszelkie mity humanistyczne. Czytając scenę spotkania Makarego z żebrzącą Kukuliną stajemy, jak on, twarzą w twarz z życiem, którego nie zamaskuje swymi formami ani sztuka, ani mistyka, ani wznosząca abstrakcyjne konstrukcje ideologia i filozofia; z życiem objawionym w swej nagiej prawdzie, w konkretnej, dotykalnej materii krzywdy i poniżenia; z człowiekiem, który „padał na ulicy z głodu, darł płuca w fabrykach za kęs żebraczy, rodził się w suterenie z barwnymi prątkami gruźlicy, był bity i głodzony za to, że ośmielił się mieć inny kształt nosa czy inną barwę skóry, był gwałcony, wystawiany na sprzedaż, kupowany, umierał nabity na druty kolczaste, sczerniały od trującego gazu". „Oto po imieniu nazwane „wariackie wdzięki" owej Irzykowskiego „Bogini Rzeczywistości", uroki widziane z perspektywy „czasów pogardy". I niech nas nie obraża publicystyczny żargon przytoczonego fragmentu...

Niewątpliwie, powieść Voglera wyrasta z tradycji artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Podejmuje problematykę, zagadnienia i tematy świetnie postawione przez eksperymentalną prozę tego okresu. Ale podejmuje po to, aby je zrewidować, przeciwstawić się im i rozwiązać środkami tak drastycznymi, jak kpina, parodia, szyderstwo. „Człowiek, który śnił" to podręczne kompendium mitów, kompleksów, obsesji, które dojrzewały w łonie mieszczańskiej powieści tamtej epoki, to mała encyklopedia jej terminów intelektualnych i formalnych chwytów; układana jednak przez ironistę, trzeźwego analityka, prześmiewcę, któremu nieobce są, co prawda, fascynacje „światami romantycznymi" Schulza i Gombrowicza, ale który nade wszystko pragnie zdekonspirować nadbudowę metaforyczną kreacjonizmu i odmitologizować estetyczne koncepcje jego twórców.

Mimo to, mimo dystansu dwudziestu lat, jakie dzielą pierwszy zamysł utworu od napisania jego ostatecznej wersji, z Voglerem dzieje się podobnie, jak z bohaterem powieści — Makarym: buntując się przeciw tradycji, nieuchronnie podlega jej wpływom i asymiluje nawet te z jej wartości, które wydają mu się obce już i zdezaktualizowane. Jeśli tedy za wygodny komentarz i wskazówkę genetyczną do „męczarni duchowych" Makarego posłużyć

może znakomicie wiele ustępów *Paluby*, to jeszcze obszerniejszą glosę do jego sytuacji znajdziemy u pisarza, który nie tylko wymyślił mitologię doskonałą prowincji, ale przeprowadził również niezrównaną w spostrzeżeniach, bardzo realistyczną analizę pewnej epoki, owego „martwego sezonu" w dziejach nowoczesnego mieszczaństwa. Miasteczko Voglera to dobrze nam znana „Ulica Krokodyli", tyle że nie świecąca już złudnym blichtrem wielkomiejskości, bliższa raczej śmierci niż nowym przemianom. A oto jak pisał o niej Schulz: „Fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitivum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Mogliśmy już zauważyć wielką bujność i rozrzutność — w intencjach, w projektach i antycypacjach, która cechuje tę dzielnicę (...) Lecz na tym się też kończy. Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przypływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół". Stuprocentowym obywatelem tej pustej, bezsilnej dzielnicy jest właśnie Makary.

Vogler z gorzką ironią, sarkastycznie, czasem z wyraźnym szyderstwem traktuje jego rozterki, wahania, projekty i klęski. Zgryźliwie, ale również z tą szczyptą sympatii, jaka przynależy komuś, kto chociaż wstrętny w swej obłudzie, zabawny w próbach konspiracji swego istotnego „ja", w końcu żałośnie płaski, jak gumowy pajac, z którego wypuszczono powietrze — odgrywa banalną partyturę swego losu, cierpiąc przez chwilę, jak postać wielkiej tragedii.

Tomasz Burek

POWIEŚĆ O NAIWNYM INSPEKTORZE KONTROLI

Eugeniusz Kabatc: *Romans.* Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960; str. 181.

Zdumiewająca bywa niekonsekwencja pisarza. Autor (Eugeniusz Kabatc) podejmuje temat współczesny, temat „z życia", z ulicy, z biura, z bloku mieszkalnego. Tyle drobiazgów potrafił dostrzec, odświeżyć, wprowadzić do powieści. Standart społeczny urzędnika, jego projekty życiowe, nadzieje, codzienne rozrywki, kłopoty, dał niemal studium środowiskowe. Wzorem dawnych wymagań moglibyśmy doskonale wypełnić formularz personalny bohatera i to łącznie z rubrykami informującymi o szczegółach znacznie ciekawszych niż organizacyjna przynależność: gdzie i jak spędza urlopy, jakie i ile miał kochanek, o czym rozmawia z sąsiadami, jak traktuje własną pracę, szefa, kolegów. Powieść Kabatca zaspokaja co się zowie instynkt plotkarski, jaki tkwi w każdym czytelniku, instynkt znacznie bliższy literaturze niż wszystkie poznawcze cele socjologicznych ankiet. Po charakterystyce socjalnej, politycznej, psychologicznej nadejdzie być może moda na charakterystykę plotkarską: ludzie od dawna wiedzą, że człowieka najłatwiej poznać poprzez jego kochanki. I jak poznać! A jeszcze lepiej poprzez momenty i nawyki wstydliwe, ukrywane przed bliźnimi, jakieś chwile podglądania sąsiadów przez dziurkę od klucza, rynsztokowego pijaństwa, momenty rozmów alkowianych. Starzy i klasyczni autorzy byli pod tym względem ludźmi dyskretnymi i dobrze wychowanymi: wszyscy ukrywamy swoje wstydliwe momenty, lecz byłoby niegodną artystycznie łatwizną określanie postaci przy pomocy podglądania ich w miejscach ustronnych. Tego nie należy i nie wypada traktować poważnie.

Tymczasem freudyzm nauczył nas pod tym względem karygodnej ciekawości. Okazało się bowiem, że właśnie trzeba to wszystko wiedzieć, że to materiał nie tyle plotki, co właśnie nauki, freudyzm wyszedł tym sa-

mym naprzeciw niegodnej namiętności do plotki ze swymi usprawiedliwieniami. Nie tylko usprawiedliwiał plotkę, on ją nobilitował, to, co było dotąd plotką, freudyzm nauczył traktować jako poważny argument wiedzy o człowieku, o jego charakterze, podświadomości, kompleksach. Kto wie, czy właśnie freudyzm nie był pierwszym krokiem do rewindykacji nauk tajemnych, potępionych przez racjonalizm, rewindykacji na rzecz docenianego dorobku naukowego, o której dziś szeroko się mówi. Jeśli o literaturę chodzi w każdym razie, to rola freudyzmu okazała się znacznie donioślejsza niż wszyscy przypuszczaliśmy. Młodzi pisarze polują dzisiaj na momenty wstydliwe u swych bohaterów, dyskrecja czy delikatność nie obowiązuje autora, właśnie momenty wstydliwe ukazać mają — jak żadne inne — prawdę o ludzkim sercu.

Czarująca naiwność. Czytelnik rzecz oczywista będzie z takiego postawienia sprawy bardzo zadowolony, bo tajemnice łazienki i alkowy nie od dzisiaj są najlepiej płaconą treścią literatury. Ale uleganie tak nieszlachetnej, niegodnej ciekawości — choćby nawet w imię nauki — trudno przyjąć bez niechęci. Nie łudźmy się w końcu. W plotkach z magla jest czasem nie mniej wiedzy o człowieku niż w uczonych tyradach o kompleksach — a jednak wiedzę tę przywykliśmy przemilczać w przyzwoitych towarzystwach.

Bohaterem powieści Kabatca jest młody urzędnik, inspektor kontroli, człowiek bardzo skromny, jednak, wbrew urzędowemu przywilejowi, obarczony przeróżnymi obawami, lękami, wątpliwościami. Autor nakreślił główną motywację charakterologiczną w postępowaniu bohatera, jest nią żywiołowe dążenie do zdobywania życzliwości, przyjaźni, sympatii (na tle kompleksu niepełnej wartości, obawy o bezpieczeństwo społecznej i towarzyskiej pozycji — można by dodać), ale zadbał nasz autor jednocześnie, aby ten główny nurt wzbogacony został przez charakterystyczne lub pikantne drobiazgi, przez „mięso psychologiczne", przez fakty, przez codzienność. I tak uczoną (i raczej banalną) koncepcję osobowości zabiegającej o życzliwość powiązał z terenem towarzyskiej, zawodowej lub alkowianej plotki, osobowość powinna być pełna i bogata, bo jest w niej i pomysł nadrzędny, i miejsce na drobne obserwacje, coś intelektualnego i coś z prawdy życia, mądra konstrukcja i zarazem wrażliwość na urok szczegółu, szeroki zamysł i drobne cyzelatorstwo. Niczego więc nie brakuje, na pozór. Tyle że czytając tę książkę nie możemy się oprzeć wrażeniu, iż postać głównego bohatera jest od początku do końca nieprawdziwa.

Inspektor kontroli finansowej, który zachowuje się wiecznie jak zawstydzony intruz, jak wylękniony debiutant, jak niepewny swej racji i swej władzy praktykant, inspektor kontroli zabiegający o życzliwość i sympatię kontrolowanych, inspektor kontroli z kompleksem nieśmiałości i niezgrabności. Po kilku czy kilkunastu latach praktyki, po awansie i zdobyciu niezależnego stanowiska, zawodowy prokurator wiecznie skrępowany i sentymentalny. Bohater ma w ręku władzę i to władzę skuteczną, przez całe lata spełnia tę władzę z powodzeniem, ku zadowoleniu swych dysponentów, awansuje, a tymczasem dla autora powieści pozostaje ciągle kimś w rodzaju sentymentalnego zbójcy z *Powrotu taty*. Gdyby nawet był taki na początku, co przecież jest najzupełniej możliwe, to praktyka zawodowa szybko nauczyłaby go pewności siebie. W zgodzie z prawdą rzeczywistego życia, które modeluje charaktery w myśl praw sytuacji, w jakich one działają. Nieśmiałość i potrzeba życzliwości pozostałyby być może nie wyjawioną, głęboko ukrytą prawdą serca. Ale wykonywana funkcja musiałaby tu szybko wprowadzić swoje korektury, władza zmienia ludzi szybko i skutecznie, sentymentalny i nieśmiały kontroler może być zabawną postacią groteski lub operetki, ale w życiu? W życiu kontrolerzy są zupełnie inni, myślą inaczej, mówią i zachowują się inaczej. Jak mianowicie? Byłoby bardzo ciekawe, gdyby autor pokusił się o przedstawienie rzeczywistej psychologii kontrolera, prawdziwych racji, jakie nim rzeczywiście rządzą, gdyby pokazał jego prawdziwą maskę, którą musi wkładać na twarz, kiedy spełnia swoje funkcje, kiedy musi być podejrzliwy, nieufny, nieżyczliwy, kiedy musi być prokuratorem, a nie wiecznym i niefortunnym

poszukiwaczem ciepła przyjaźni. Cóż to za koncepcja postaci, która nie spełnia podstawowych zasad charakterologii zawodowej?

Charakterologia zawodowa? Co to za nowa forma schematyzmu? — może się bronić autor powieści. Czyż tu jednak o schematy idzie? Istnieje przecież jakaś prosta i łatwo sprawdzalna wiedza o życiu, wobec której można być przekornym, o której można powiedzieć, że raz się sprawdza, a drugi raz się nie sprawdza, ale której nie uznawać nie można, gdyż cała mądrość literatury, w jaką każdy z nas w skrytości ducha wierzy, byłaby wtedy bez znaczenia. Ta mądrość, która mówi np., że lichwiarz jest skąpy, niższy urzędnik — wystraszony i posłuszny, wyższy — wymaga posłuszeństwa, a inspektor kontroli jest podejrzliwy i nieufny i nie przyjaźni on szuka, lecz przestępstwa. I jeśli nawet pisarz spróbuje być na tyle przekorny, aby udowadniać, że wszystko to sprawdzić się może na odwrót (bo może być i tak), to nie wolno mu przecież zapominać, że pisze na przekór. Czarne może być czasem białe, ale w zasadzie jest czarne. Mnie się wydaje, że sytuacja literatury jest taka, że prostych prawd życia i psychologii trzeba bronić, podważono już wszystkie i coraz trudniej się porozumieć.

Czy zresztą Kabatcowi udał się w istocie jego bohater? Nie idzie tu przecież o samą psychologię, o studium charakteru. Jego Jakub Meran jest nieprawdziwy w szerszym znaczeniu. Aby uratować tak wyjątkową osobowość, musiał autor zdecydować się na dalsze koncesje: inspektor kontroli jest nie tylko sentymentalny i wylękniony, jest także naiwny i łatwowierny. Aż żal bierze, kiedy się widzi jego niezręczny, naiwny sposób prowadzenia śledztwa. Niesposób oprzeć się wrażeniu, że podobnego kontrolera wyprowadziłby w pole każdy początkujący amator buchalteryjnych kombinacji. Nie, to już nie przekorna koncepcja pisarska, to po prostu niezręczność. Ludzie nie są tacy źli — sugeruje podtekst powieści — trzeba do nich z sercem i wszystko się dobrze ułoży. Wzruszamy ramionami. Sielankowy kontroler, sielankowi przestępcy, cała polska rzeczywistość otrzymuje niezamierzone groteskowe kształty. Jeśli obrona prostego człowieka uwikłanego w łańcuch przestępstw była celem ideowym powieści, to doprawdy obrona ta doprowadza czytelnika do przeświadczenia, że rację miała kochanka przestępcy: ludzie nie są wcale źli, tylko głupi, a więc nie karać ich należy, tylko litować się. Odnosi się to rzecz jasna do bohaterów po obu stronach bariery prawnej, do ściganych i do ścigających, autor każe się nam litować nad jednymi i drugimi. Co tu jest do rozumienia? Ulitować się trzeba nad ludzką biedą i nieśmiałością, pokiwać głową nad nieszczęśliwcami, rozgrzeszyć. Jako program pisarski raczej mało interesujące.

Oczywiście i w samej konstrukcji wydarzeń przyniósł taki program niezbyt ciekawe rezultaty. Powieść kończy się właściwie w tym samym miejscu, w którym się rozpoczęła, bieg wydarzeń niczego nie załatwił, niczego nie rozstrzygnął, niczego nie było zresztą do rozstrzygania. Może o to właśnie autorowi chodziło? Jeśli jednak przyjmiemy takie założenie, to musimy konsekwentnie żądać innych atutów: obrazu psychologii, rysunku środowiska. A to się przecież także nie udało. Poszukujący życzliwości ludzkiej bohater życzliwości właściwie nie znalazł ani nie przegrał swojej sprawy (bo jednak przestępcy pomógł wejść na drogę cnoty), ani jej nie wygrał (bo swojej życiowej i psychologicznej sytuacji ani na jotę nie zmienił).

Dwa słowa należałoby jeszcze powiedzieć o stylu narracji. Powieść jest opowiedziana ustami głównego bohatera, jest pamiętnikiem jego przeżyć. Ponieważ bohater jest człowiekiem naiwnym i prostodusznym, więc i relacja jego wystylizowana została naiwnie i prostodusznie. Ten „świat oczami prostego człowieka" odbija całą naiwność tak pojętego obserwatora, natomiast nie zawiera nic z jego mądrości. Litość litością, a odrobiną prawdziwego doświadczenia nie zawadziłoby bohatera obdarzyć. Może wszystko wypadłoby wówczas inaczej.

Włodzimierz Maciąg

„PIEROŻEK DREWNIANY"... — CO TO JEST?

Jerzy Korczak: *Pierożek drewniany*. Opowiadania. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 157, 3 nlb.

Na okładce zbioru opowiadań Jerzego Korczaka widnieje pięknie przez Daniela Mroza wyrysowana figura: ni to trumna na sztorc postawiona, ni to sowa bardzo abstrakcyjna, ni to rakieta międzyplanetarna, na kruchym skraweczku kuli ziemskiej z trudem się utrzymująca. Rysunek przecina napis: „Pierożek drewniany", będący tytułem książki i budzący w nas nieodparcie skojarzenia z dreszczem dziecinnej ciekawości, grozy i okrucieństwa, gdy po raz pierwszy nauczono nas tej cynicznej zagadki: „Pierożek drewniany, zimnym mięsem nadziewany — co to jest?"

Piszę tyle o obwolucie, ponieważ rzadko zdarza się, by sama obwoluta tak dokładnie mogła zdać sprawę z tego, co znajduje się w środku książki — jak to właśnie dzieje się w omawianym przypadku. Dziwność i straszność, pomieszana z prymitywizmem i naiwnością — jak w pomyśle rysunku, oraz wiele humoru na pograniczu grozy, cynizmu i rozbrajającej, nieco infantylnej zabawy — jak w tytule-zagadce. Wszystko to odnajdziemy w poszczególnych opowiadaniach — bardzo krótkich, bardzo dobrze napisanych, bardzo dowcipnych, choć, niestety, bardzo szybko ulatniających się z pamięci.

Czytając tę maleńką książeczkę bawimy się doskonale, w czym bynajmniej nie przeszkadza nam fakt, że od początku do końca mówi ona o sprawach bardzo smutnych lub wręcz tragicznych. Po odłożeniu tomiku pamiętamy jednak tylko, żeśmy się bawili, nie bardzo natomiast wiemy czym. Coś zostało nam bardzo ładnie opowiedziane — ale co?

Wiele smutnych ludzkich przygód. A więc czemu czujemy się jak po świetnej rozrywce, po uroczej zabawie? Chwileczkę, nie oskarżajmy jeszcze autora, że wyzwolił w nas niehumanistyczne radowanie się z cudzego nieszczęścia, że użył prymitywnych sposobów i zepchnął nas na śliskie ścieżki cynizmu. Najszczersza, dziecięca niewinność też wszakże grubo okrucieństwem podszyta i nikt się nie oburza na ukochane dziateczki. A i młodzież nasza skomplikowana, pod pozorami owego cynizmu — jakąż tkliwą duszę ukrywa! Więc nie wstydźmy się: doskonale bawimy się tą książeczką mówiącą o samych smutnych i rozpaczliwych sprawach! Jak tego autor dokonał? Właśnie! Zrobił to świetnie. Oto przykłady.

Niekochany mąż dostaje ataku serca i młoda żona robi wszystko, żeby nie uratować go — niby to ratując. Gdy zbrodnicze instynkty pozwalają jej siedzieć w tej dramatycznej chwili w kawiarni i zabijać czas oraz nieszczęśliwego małżonka tłumaczeniem polskich wierszy na język francuski (cóż za premedytacja!) — mróz przechodzi nam po kościach i myślimy, jakież to męki wyrzutów sumienia zatrują jej dalsze życie. Tymczasem kobieta, sama ledwo żywa po wewnętrznych walkach, wraca do domu pewna, iż zastanie martwe ciało, ale tam wita ją rześki głos małżonka, który szczęśliwie przeżył i atak, i jej długą nieobecność. Czujemy się zaskoczeni, mamy niemal za złe mężowi, iż nie raczył umrzeć, narażając biedną żonę na zbyt wiele mocnych a sprzecznych uczuć. Opowiadanie staje się niemoralne, jak głosi to zresztą jego tytuł, przy czym zaczyna trącić farsą. W jakiś dziwny sposób utrzymuje się na granicy powagi i „zgrywy", dramatu psychologicznego i humoreski, tragedii i komedii. A wszystko to zaledwie na siedmiu stronach małego formatu!

Przykład drugi. Nieśmiały, nie mający powodzenia ani szczęścia, nieatrakcyjny człowieczek z kompleksami robi nagle karierę, ponieważ absolutną wiarą w siebie natchnął go fakt, iż piękna, młoda dziewczyna z miłości do niego popełniła samobójstwo. Opowiadanie pod wymownym tytułem *Równowaga* jest już prawie mdłym obrazkiem w stylu „miłość działa cuda", ale w kilku ostatnich zdaniach okazuje się, iż dziewczyna była kochanką niemal wszystkich mężczyzn w miasteczku i zatruła się gazem przypadkowo. Tym razem na dzie-

sięciu stronach czytelnik uzyskuje zarówno możność nieco sentymentalnych wzruszeń na temat człowieka przez piękny mit wyleczonego z kompleksów, jak i okazję do grubych kpin za plecami wyżej wymienionego naiwnego durnia.

Mielizny łatwego sentymentalizmu grożą nam tu — zdawałoby się — co krok. Ktoś podniesiony z upadku złudną wiarą w miłość, której nie było; ktoś wyleczony przez psychiatrów z najpiękniejszych marzeń, za co powinien być lekarzom wdzięczny, a przecież za to ich nienawidzi; jacyś staruszkowie-maniacy grają na grobach w warcaby, upatrując w tym najwyższą radość życia; dojrzała kobieta szukająca swej ostatniej pełnej miłości pada w ramiona młodego impotenta; chłopiec z zakładu pogrzebowego, entuzjasta teatru, zaangażowany jako statysta musi w teatrze wykonać tę samą czynność, co w życiu: wnieść trumnę na scenę. Same żałosne, wzruszające przygody, od których łza się w oku kręci. A przecież wcale nie rozpływamy się w tanich łzach, lecz przeciwnie: nieźle się bawimy, może istotnie z odrobiną okrucieństwa. Można by powiedzieć, że humor Korczaka jest makabryczny, ale byłaby to duża przesada. Można by więc wobec tego stwierdzić, że jest to humor prymitywny, każe nam bowiem drwić z cudzych smutków i rozczarowań, ale i to niezupełnie jest zgodne z prawdą. Autor *Pierożka drewnianego* bawi nas po prostu sposobem nieco kuglarskim, jak na owych widowiskach, gdzie blady pierrot umierający z żalu jest tyleż tragiczny, co i śmieszny, budzi współczucie, ale i kpinę. Humor rozładowujący, humor chroniący przed sentymentalnym kiczem — przywraca tu właściwą miarę rzeczy.

Sytuacje w opowiadaniach Korczaka są najczęściej melodramatyczne. Dla pisarza wyjść z takich sytuacji jest kilka. Można melodramat podnieść do wymiarów prawdziwego dramatu, ale ta gra udaje się tylko największym. Można go oczyścić z łatwizn sentymentalizmu poprzez ironię, poprzez groteskę. Tę drogę wybrał Jerzy Korczak. Ukazał specyficzny humorystyczny wymiar najbanalniejszych smutnych doświadczeń. Chciał sprowokować czytelnika do reakcji innej niż równie banalne roztkliwianie się. Szczypta ironii, odrobina poczucia humoru, trochę dreszczyku grozy — wszystko to dodaje niewątpliwego smaku owym smętnym i w gruncie rzeczy dość nieciekawym sytuacjom. Autor działa zresztą w sposób najprostszy, przez zaskoczenie czytelnika, któremu niemal przez całe opowiadanie prezentuje z powagą jakieś bardzo smutne wydarzenia po to, by nagle, przy końcu odsłonić ukryty dotąd fragment tej rzeczywistości, fragment zmieniający zasadniczo jej proporcje i wyzwalający śmieszność. Bawimy się tym dobrze i choć już po dwóch pierwszych opowiadaniach przejrzeliśmy tę grę autora, z zainteresowaniem czytamy dalsze, czekając na dowcipną pointę. I autor nas nie zawodzi, przemieniając rzeczy smutne w rzeczy zabawne, mieszając cynizm z naiwnością, banał z niezwykłością. Jest to gra prowadzona bez zarzutu, trzeba jednak przyznać, iż nie gra się tu o żadne wielkie sumy — jest to raczej forma towarzyskiej rozrywki.

Książka bowiem nie pozostawia po sobie właściwie nic poza przeświadczeniem, iż spędziliśmy dwie godziny na miłej lekturze, której waloru rozrywkowego niesposób nie docenić. Bardzo szybko zapominamy o sprawach i osobach w niej zawartych, wątłe i nie dość ciekawe anegdoty ulatniają się z pamięci, i pozostaje tylko ogólny nastrój, jak po pewnych filmach, o których wiemy, że były doskonałe, choć nie potrafilibyśmy już powiedzieć, o co w nich chodziło. Trudno przecież, żebyśmy przejmowali się do głębi duchowymi perypetiami cioci, która przyjechała z Anglii do kraju w poszukiwaniu rodzinnego medalionu z włosami księcia Pepi ofiarowanymi jakiejś prababce; albo rywalizacją dwóch wdów urządzających licytację mężowskich zasług; albo psikusem starego mecenasa w sprawie grobu rodzinnego. Ale też autorowi, jak sądzę, nie chodzi o to, żebyśmy się przejmowali. Chodzi raczej o to, żebyśmy dostrzegli specyficzny humor tych banalnych sytuacji. Dostrzegamy. Dziękujemy. Mamy za sobą dwie godziny miłej lektury.

Helena Zaworska

KSIĄŻĘ AFORYSTÓW

Stanisław Jerzy Lec: *Myśli nieuczesane.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 158.

Mniejsza o literackie rodowody tych myśli. W przybliżeniu tylko wystarczy powiedzieć, że chyba nie na polskim gruncie trzeba szukać ich antenatów, i zresztą nic w tym dziwnego, bo chociaż aforystykę i pokrewne gatunki uprawiali u nas i Mickiewicz, i Sienkiewicz, i poniektórzy inni — to przecież był to dla nich tylko boczny tor twórczości. Szansę — i to nie byle jaką — rozwoju rodzimej aforystyki stworzył co prawda już Andrzej Maksymilian Fredro, jeden z najwybitniejszych pisarzy polskich nie tylko XVII w., ale cóż, nie próbowano tej linii przedłużyć. Karol Irzykowski był w swej ciekawej aforystyce uczniem Hebbla — i nie mógł zresztą mieć innego mistrza jak Niemca, Francuza lub Anglika. Jedną z największych krzywd wyrządzonych kulturze polskiej przez zabory — jest zrozumiała (i z narodowego punktu widzenia zbawienna) deformacja, do minimum zmniejszająca szansę powstania w Polsce zjawiska literackiego podobnego np. do Kuźmy Prutkowa. Toteż i Lec raczej nie ma polskich mistrzów. Jeśli gdzie szukać jego wzorów — to w habsburskim i republikańskim Wiedniu naszego wieku, w twórczości Karla Krausa, redaktora słynnego pisma *Fackel* i aforysty. Czy garść tych oto aforyzmów nie jest bliższa temu, co znamy z lektury *Myśli nieuczesanych* — niż wszystko, co byśmy znaleźli u innych mistrzów gatunku?

„Sie sagte sich: Mit ihm schlafen, ja — aber nur keine Intimität!" „Der Skandal fängt an, wenn die Polizei ihm ein Ende macht"; „Wenn einer sich wie ein Vieh benommen hat, sagt er: Man ist doch nur ein Mensch! Wenn er aber wie ein Vieh behandelt wird, sagt er: Man ist doch auch ein Mensch!"

Zostawmy analizę wpływologiczną przyszłym autorom magisteriów o Lecu — nie wątpię, że będą takie — poprzestając tu na stwierdzeniu, że w każdym razie — poza intuicyjnie odczuwanym pokrewieństwem stylu intelektualnego — również krąg zainteresowań aforystycznych Leca i Krausa jest pokrewny i da się z grubsza zamknąć w trzech punktach (aforyzmów Krausa wyżej cytowanych jest cztery, ale dwa pierwsze należą do tej samej grupy): paradoks obyczajowy (często podkreślający relatywne dane sytuacji — zależne od punktu widzenia, od osoby, chwili itd.; można nawet powiedzieć więcej: że dopiero ta relatywizacja konstytuuje paradoks, że bez niej paradoksu by nie było), paradoksy władzy, paradoksy człowieczeństwa jako określonej tradycją moralną normy humanistycznej. Inaczej mówiąc — zainteresowania tej aforystyki tyczą obyczaju, polityki i definicji człowieka (a więc w tym trzecim wypadku tego jej humanistycznego zakresu, który zaczyna się od paru dziesiątków lat znów klarować po kryzysie spowodowanym specjalizacją odpryskujących od filozofii nauk oraz sukcesami postaw minimalistycznych) — a podstawową jej metodą jest paradoks.

Nie znaczy to, by cała aforystyka Leca zbudowana była na paradoksach, trzeba jednak powiedzieć, że ta metoda daje w *Myślach nieuczesanych* najlepsze rezultaty. Kalambur dziwnie żałośnie prezentuje się w zestawieniu z problemami, których ciężar merytoryczny wymaga bardziej skomplikowanych konstrukcji, tak jest np. z wykorzystaniem homonimów: „Nie wiem, kto jest praworządny, ja jestem prawożądny" (str. 35), lub: „Salto morale jest bardziej niebezpieczne niż salto mortale" (str. 54).

Klasyczny aforyzm, zasadzający się raczej na maksymalnej prostocie, skrótowości sentencji, niż na działaniu środkami przynależnymi do sfery komizmu — również prezentuje się u Leca nieciekawie — bo zresztą nie pasuje trochę do gustów literackich epoki, np.: „Nie można zagrać *Pieśni Wolności* przy pomocy instrumentu przemocy" (str. 22). Zbyt serio to powiedziane! Zbyt podniośle i zasadniczo!

Być może znalazłoby się jeszcze trochę takich sentencji, lecz bardziej za-

maskowanych, stąd — łatwiejszych do przyjęcia przez czytelnika. Do maskowania zaś służy ekwiwokacja polegająca często na oscylacji znaczenia między dosłownością i metaforą, co zresztą da się zauważyć i w wyżej przytoczonym cytacie, to parabola, to asocjacja, odświeżająca metaforę itd. Bogactwo tych środków maskujących jest ogromne — i warte może byłoby sklasyfikowania, jakiejś kodyfikacji — gdyby nie to, że najbardziej pasjonujące „myśli nieuczesane" zbudowane są na innej zasadzie, bardziej zharmonizowanej architektonicznie ze swą funkcją.

Sens tej aforystyki zdemaskował Daniel Mróz (nie będę tu pisać o oryginalnej koncepcji ilustracyjnej tego grafika, który zresztą zasłużył już sobie na bardziej wyczerpującą analizę, dając na okładce rysunek frygijskiej czapki, wykrojonej z charakterystycznie sfałdowanej masy mózgowej. Mniej mi się to podoba niż ilustracje wewnątrz, ale w każdym razie trafia — może nieco nachalnie — w sedno. Lec jest — w najlepszym znaczeniu tego słowa — libertynem, dla którego wolność własna i społeczna (szczególnie — wolność myśli i sumienia) jest największą z wartości, a mózg, myślenie — zdają mu się być nienajgorszym instrumentem w służbie tej postawy. To zresztą pozwala — nawet nakazuje — dojrzeć go też i na tle racjonalistycznej tradycji XVIII w. i owocesnej aforystyki, nie zaś tylko na tle prawie nam współczesnego wiedeńczyka.

Tam, gdzie Lec dotyka spraw, które najżywiej go pasjonują — trafiając zarazem i w żywe, świeże doświadczenia historyczne czytelnika, szczęśliwego, że oto ktoś formułuje to, co przecież on sam już odkrył, tylko nie umiał nazwać, ochrzcić — tam jest niezawodny w wyborze formy, jej skomplikowaniu, przypasowaniu myśli do złożonej i niestety (czy zresztą niestety?) nieco schizofrenicznej psychiki współczesnego człowieka.

Zakres spraw, które są przedmiotem aforystyki Leca, nie jest przesadnie rozległy i tyczy przeważnie problemów, które przynajmniej do niedawna były w centrum uwagi polskiej publicystyki filozoficznej i politycznej. Stąd znaczna jednolitość i koncentracja zbioru. Można pytać o ich oryginalność i odkrywczość. Dając w zasadzie pozytywną dla Leca odpowiedź, już choćby dlatego, że aforystyka jego rozwijała się równolegle z tą publicystyką, a więc nie można jej traktować jako zjawiska pochodnego, wtórnego — sądzę, że świeżość intelektualna aforyzmów Leca polega nie tyle na ich treści dyskursywnej, co na celowości formy, w której te treści zostają podane. Lec stwarza zupełnie nowy kąt widzenia i inne spojrzenie, wzmacnia siłę czysto dyskursywnego oddziaływania określonych argumentacji — przez argument psychologiczny, dostępny tylko sztuce. W rezultacie tego większy sens ma, moim zdaniem, dochodzenie ukrytych założeń ontologicznych i epistemologicznych „czystej" liryki, traktowanie jej jako swojego rodzaju traktatu filozoficznego — niż stosowanie podobnej metody wobec Leca — i *mutatis mutandis* wobec innych pisarzy (oraz całych gatunków literackich) tworzących na pograniczu sztuki — i filozofii lub publicystyki.

„Nie opowiadajcie swoich snów. A może przyjdą do władzy freudyści!" — pisze Lec (str. 35). Problem niebezpieczeństwa społecznego, jaki mogą przedstawiać sobą idee i mity, gdy stają się przesłanką działania politycznego władzy — był jeszcze niedawno jednym z motywów najbardziej pasjonujących publicystów i filozofów w tym kraju. Lec wystąpił tu w roli raczej tego, kto podsumowuje wniosek, niż daje własną, odkrywczą propozycję. Sytuacja wyjątkowo niesprzyjająca, grożąca banałem. Sukces mógł nastąpić tylko przez zaskoczenie — i przez otwarcie przed czytelnikiem maksimum perspektyw za pomocą minimum słów (to brzmi niemal — i nie bez przyczyny — jak postulaty awangardy krakowskiej, żądającej maksimum aluzji przy minimum słów). Lec mówi więc na pozór nie o problemie: wybiera imaginacyjną możliwość, która mogłaby stać się tematem powieści — i, o dziwo, jeszcze się nie stała. Freudyści, jak wiadomo, w żadnym z krajów świata nie pretendują do władzy. Lec pyta z głupia frant: a właściwie czemu nie? Czytelnik nie może przejść do porządku nad tym pytaniem, a godząc się na taką możliwość choćby hipotetycznie, choćby „dla draki", by móc dalej toczyć z autorem tę intelektualną grę — formułuje sobie pewne rozumienie problemu, narzucone mu przez to

z głupia frant pytanie. Ostrzeżenie Leca ma wtedy walor ambiwalentny: gra na zasadzie zarówno komizmu — jak i (posługując się terminologią logiczną) pewnej stałej — za którą czytelnik widzi zmienną, pod którą mogą być podstawione z kolei zupełnie inne wartości stałe. „Freudyzm", „sny" — podstawione tu są pod pewien schemat o bardziej uniwersalnej wartości. Ekspresja zaś podstawienia zależy przede wszystkim od wyobraźni czytelnika.

Wartość tego aforyzmu — i ogromnej ilości innych, które znajdujemy w *Myślach nieuczesanych* — polega więc na bogactwie bodźców, poruszających wyobraźnię, intelekt i zdolności asocjacyjne czytelnika, bodźców prowadzących do celu, przez autora wyznaczonego. Cel — a więc określona koncepcja intelektualna, myśl — może być oryginalna lub nie. Oryginalny musi być — i prawie zawsze jest — skondensowany, zaskakujący koncept aforyzmu. Artyzm zaś tego konceptu jest z zasady funkcją bogactwa i komplikacji asocjacji, wieloznacznych rozwiązań, aluzji itd., uruchomionych przez skondensowany tekst.

Gdy Lec zadaje pytanie: „Czy ludożerca ma prawo mówić w imieniu zjedzonych przez siebie?" (str. 147) — mechanizm jest zbliżony do mechanizmu freudystów. Dużo bardziej skomplikowany jest mechanizm kapitalnego aforyzmu: „Król jest nagi, ale pod wspaniałymi szatami" (str. 59), polegający na zaskakującym ukonsekwentnieniu ideowym tradycyjnej paraboli — lub jedno z arcydzieł Lecowskiego dowcipu: „Należy żyć przez kalkę, by w razie zniknięcia mieć dowód istnienia", str. 146 (oryginalne przypuszczenie, że metaforę można by udosłownić, a zarazem odległa parodia Horacjańskiego „*non omnis moriar*") itd. Nie da się tu wyliczyć wszystkich sposobów, chwytów, konstrukcji i zaskoczeń, które Lec gromadzi. Potrzebne by było w tym celu studium oparte o porządną, historyczną typologię aforyzmu.

Wracając do zagadnienia nie tyle tematyki, co tendencji aforystyki Leca — można powiedzieć, że *Myśli nieuczesane* są najistotniejszą na przestrzeni kilku lat pozycją literacką o tematyce współczesnej. Lec — sceptyczny racjonalista — świadomie rezygnuje z patosu, a jego krytycyzm ma w sobie więcej sarkazmu niż kaznodziejstwa, co nie przeszkadza mu stale konfrontować swej wiedzy o współczesności, obserwacji czerpanych z życia — z własnym systemem ocen moralnych i własną koncepcją człowieka. Określenie tej koncepcji — to specjalne, szerokie zagadnienie, bo prostota, naturalność postawy reprezentowanej przez Leca wydają się mieć korzenie w bardziej skomplikowanym widzeniu człowieka, niżby to wynikało z poszczególnych aforyzmów. Dopiero ich konfrontacja zdaje się na to wskazywać. Ale to już inna sprawa.

Myśli nieuczesanych nie odkłada się po przeczytaniu na półkę. Ten komentarz do współczesności jest przecież swego rodzaju podręcznikiem — w dosłownym znaczeniu tego terminu. Lec jest dziś już w Polsce klasykiem tego pięknego gatunku literackiego — a jego *Myśli nieuczesane* zajmują zasłużenie poczesną pozycję wśród książek, które są nie tylko dokumentem okresu twórczego fermentu ideowego, intelektualnego i artystycznego — lecz i poważnym, trwałym dokonaniem.

Jan Józef Lipski

PAMIĘTNIK OSIWIAŁEJ PENSJONARKI

Malwida v. Meysenbug: *Pamiętnik idealistki*. Przełożyli Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer. Wstęp i przypisy Henryka Krzeczkowskiego. Biblioteka Pamiętników. Warszawa, PIW, 1960; str. 699.

Wokół ludzi, nosicieli sławy, krążą potencjalne pamiętnikarki, jak wokół ludzi, nosicieli zarazków, krążą czułe i pamiętliwe pielęgniarki. Jest jakaś wspólna cecha, jeśli spojrzeć z aspektu uczuć, jeśli uwierzyć w nazbyt czy-

ste uśmiechy i w zastępczą macierzyńską troskliwość.

Wielcy i uznani tworzą nie tylko rusztowanie dla własnej chwały, ale może mimowiednie przyciągają i podsuwają styl swoim pamiętnikarkom. Mają takie, na jakie zasłużyli. Znaczenie ich dzieła nie przesądza talentu i umiejętności ich kronikarek.

Ruchy rewolucyjne miały zawsze swoich poputczyków. Poputczyce w spódnicy umiały zawsze swoim entuzjazmem wykuwać posągi. Dosłownie w pocie czoła. Kto nie pamięta panien, zwłaszcza starych panien, wyżywających się w fabułach o poznanych sławach, gdy wartkim potokiem słów, z kilku kryształowymi kropelkami na czole, migotały przed oczyma słuchających sylwetką współżyjącą za pan brat z historią.

Malwida v. Meysenbug miała osiemdziesiąt siedem lat, gdy umarła. Mogła wiele opowiedzieć o Hercenie, Wagnerze, Nietzschem, Mazzinim, o Garibaldim, o Worcellu i wielu, wielu innych. Jednak nie przestała być pensjonarką, nawet jako dama wielkiego i słynnego salonu dla znakomitych artystów i gwiazdorów rewolucyjnych skupisk. Mówi o czarnych stronach życia swoich podopiecznych, ponieważ nigdy nie przestała być wychowawczynią nie tylko dzieci, ale ich ojców, dlatego, by ich przestrzec, by im pomóc, by się nimi zaopiekować, chociażby w opowieści czy we wspomnieniu.

Panią von Meysenbug, przekonaną, że szlachetność lubi na ogół iść w parze ze szlachectwem, doświadczenia niewiele wzbogaciły, dlatego nazywa się idealistką, co w ówczesnej, wzniosłej leksyce oznaczało, że nigdy nie kierowała się niskimi, materialnymi pobudkami. Powierzchowna jest zarówno w przeżyciach, jak w percepcji, ale nie brak jej spostrzegawczości i cierpliwego przywiązania do notatnika.

Dziewiętnasty wiek w jej ujęciu jest bardzo wodnisty i te właśnie szerokie wody są burzliwe. Zresztą jej opinie należy pominąć, gdyż należy do kategorii zapaleńców, a wiadomo, że to jest ogień niezbyt przydatny do rzeczowych, ochłodzonych relacji. Natomiast strona dokumentarna i źródłowa jest cenna, w szczególności partie, które nam są najbliższe: o Hercenie i o Worcellu.

Hercen nie jest ten sam, co w jego własnych wspomnieniach, a to już wiele.

Biorąc sama, aczkolwiek pośredni, udział w dramacie osobistym Hercena, który nie może się wydobyć z trójkąta małżeńskiego, raz w roli zdradzonego, drugim razem w roli tego trzeciego, odbierającego żonę swemu najbliższemu przyjacielowi, pani Malwida współczująco się dzieli z nami tajemnicami serc wykolejonych i poszkodowanych.

Wydaje się, że zawód miłosny przywraca kobiecie dar opowiadania. Solidnie wychowana, w domu o dość młodej genealogii szlacheckiej, nauczona posługiwania się rozległą skalą tłumików w sprawach sercowych, pani Malwida nie będąc oszczędna, zachowuje skromność, by nie ujawnić swego osobistego zainteresowania. Hercen wtedy zbliża się do retrospektywnego wieku, kiedy papier cierpliwie notuje wspomnienia, a historia w czterech ścianach poddawana jest skrupulatnej analizie. Nie robi się już wtedy historii, lecz przygląda się jej ze wszystkich stron. Złorzeczy się jak zwykle, nie uświadomiwszy sobie do końca, czy to ludzie ją robią, czy też ona ludzi urabia.

Autorka tego, nadmiernie jak na nasze czytelnicze możliwości rozrosłego, pamiętnika obdarzała Worcella sympatią szczególną. W domu Hercena była wychowawczynią ze szczególnymi poruczeniami, zajmując wakujące miejsce po zmarłej pani domu i adorując postronnie pana domu, natomiast Worcella jedynie podziwiała, odnajdując w nim szlachetną postać dla jej pamiętnika, bo czytając go ma się stałe i uporczywe wrażenie, że ona nieustannie krążyła w poszukiwaniu postaci dla swoich wspomnień. Nie można się pozbyć przekonania, że nie pisze o wielkich dlatego, że ich spotkała, lecz wręcz odwrotnie, że spotykała ich po to, żeby o nich pisać.

Notuje ona ze wzruszeniem słowa powiedziane Mazziniemu przez Worcella na łożu śmierci: „Gdy ludy znów kiedyś powstaną, nie zapomnijcie o Polsce" (str. 522).

Pragnę podać próbkę jej stylu, cytując urywek z opisu konduktu pogrzebowego, towarzyszącego zwłokom Worcella:

„Moje towarzyszki w powozie, zalewając się łzami miłości i szacunku, bez przerwy opowiadały mi o zmarłym. Były to dobre, kochające istoty z drobnomieszczańskiego środowiska, u których dobroć serca zastępowała brak wyższego wykształcenia. Pielęgnowały one zmarłego podczas choroby, kochały go i szanowały, a teraz opłakiwały jak bliskiego krewnego. Nie mogły wprost nachwalić się jego dobroci, życzliwości i współczucia dla innych" (str. 523).

Wiek walk nieustających wydaje się tu bardzo płaksiwy. Łez nie podobna zliczyć. A słowo wiążące jest chyba zbyteczne.

Jan Wyka

„CZWARTAKAMI TEN PUŁK NAZYWANO..."

Janusz Rychlewski: *Habit i czako*. Powieść z okresu powstania listopadowego. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960; str. 472.

Janusz Rychlewski zadebiutował w roku 1949 zbiorem opowiadań pt. *Człowiek z gutaperki*. Była to interesująca próba chwytania na gorąco faktów z niedalekiej przeszłości (wojna 1939 i okupacja), tak jak one się działy, to znaczy: w szalonym tempie, stylem telegraficznym, urywanym, bez odpoczynku i oddechu. Narracja, naszpikowana gęsto krótkimi dialogami, nie toczyła się, ale rwała naprzód, jak potok po kamieniach.

Tematom okupacyjnym autor pozostanie wierny w *Zielonych granicach* i w niedawno wydanym *Otwartym niebie*. Tutaj już, może z powodu większego dystansu w czasie, rozpęd stylu i faktury musiał nieco osłabnąć. Jednocześnie Rychlewski zwraca się do odleglejszej epoki: do ruchów plebejskich na emigracji polistopadowej, do dziejów słynnej Gromady Grudziąż, poświęcając im powieść *Czapka frygijska*.

W ostatniej swojej książce *Habit i czako* autor cofa się o jeden moment dziejowy wstecz, niejako do źródeł wspomnianego ruchu, do powstania listopadowego. Oryginalność tej pracy polega na odmalowaniu przebiegu nie samej rewolucji, ale, ściśle mówiąc, wojny trzydziestego i trzydziestego pierwszego roku z pozycji plebejusza, czeladnika szewskiego, Wawrzyńca Daleczko, podrzutka niewiadomego pochodzenia, który przekrada się z Krakowa do Warszawy, aby zaciągnąć się w szeregi wojska polskiego walczącego z carem. Powtarzam: z pozycji, ale niekoniecznie z punktu widzenia i z perspektywy przeciętnego plebejusza. Perspektyw Wawrzek na razie nie ma żadnych, prócz awansu w służbie wojskowej, nie ma więc także punktu widzenia na sprawy krajowe i klasowe. Jedno i drugie w bardzo prymitywnej skali wyrabia sobie w środowisku słynnych z bohaterstwa bojowego „czwartaków".

Habit i czako bynajmniej nie jest repliką ideologiczną *Kordiana i chama* Kruczkowskiego. Przeciwnie, z książki Rychlewskiego wynika raczej, że tymi, którzy bez zastrzeżeń wzięli udział w powstaniu, byli właśnie bezrolni chłopi, synowie mieszczańscy, drobna szlachta, oficerowie niższych szarży, wyrobnicy, jednym słowem te szerokie rzesze plebejskie, które właściwie niczym nie ryzykowały oprócz własnego życia. Natomiast posiadacze zarówno szlacheckiego, jak mieszczańskiego czy chłopskiego pochodzenia albo stanowczo byli przeciwni zbrojnemu ruchowi, albo przystępowali doń opieszale, niechętnie, bez przekonania, niejako pod przymusem, kiedy udział w rewolucji stał się sprawą honoru. To samo zresztą odnosi się do wodzów, którzy nie wierzyli w ostateczne zwycięstwo powstania i których wskutek tego tak łatwo pomawiano o zdradę.

A przecież tym właśnie najgoręcej potępianym przeciwnikom powstania, takim jak Lubecki, założyciel Banku Polskiego i inicjator wielkich manufaktur Królestwa Kongresowego, zawdzięczała Polska przyznanie olbrzymiej, jak na owe czasy, pożyczki na potrze-

by wojenne przez banki angielskie. Niestety wiadomość o niej przyszła w chwili zdobywania Warszawy przez wojska cara...

O tym wszystkim nie wiedziały i wiedzieć nie mogły rzesze plebejskie, a tym bardziej sfery, w których się obracał Wawrzyniec Daleczko i jego towarzysze.

Właściwie mówiąc, nie on jest bohaterem powieści, ani też porucznik Kajetan Władysław Rzepecki, na którego *Pamiętnikach Białyniaka,* wydanych drukiem w roku 1877, oparł Rychlewski swoje opowiadanie. Bohaterem zbiorowym *Habitu i czaka* jest pułk czwarty piechoty liniowej. On jest osią narracji, jego codzienne przeżycia i troski, bohaterstwa i klęski, boje w olszynce grochowskiej i pod Ostrołęką, bohaterska obrona Woli są przedmiotem głównym opowieści. Nie brak w niej i ustawicznych dygresji na rzecz indywidualnych przygód, kłopotów, klęsk, zdobyczy i ofiarnych lub zgoła przypadkowych zgonów tych „czwartaków", z których legenda uczyniła niemal rycerzy bez trwogi i zmazy. A przecież to było zbiorowisko zwykłych żołnierzy, wyćwiczonych żelazną ręką wielkiego księcia Konstantego, i ochotników, wśród których nie brakło pospolitych cwaniaków. Ale jednych i drugich ożywiał ten sam duch nieustępliwej, z każdym dniem coraz to zaciętszej pasji walki o wolność kraju. Rychlewski usunął sprawy klasowe na odleglejszy plan. Jego prosty żołnierz nie rozumuje, nie zna wahań i zwątpień. Wie, że jego zadaniem jest bić się, a celem zwyciężać, i do tego celu zdąża z zapałem i wytrwałością, która musiała obudzić podziw nawet u przeciwników. Znana jest anegdota o Konstantym, jak bił brawo czwartakom idącym do ataku. Ich doskonała sprawność była przecież dziełem jego okrutnej musztry.

Nadmiar epizodów, wśród których nie brak scen warszawskiej ulicy, rozrzedza niestety czasem atmosferę bojową, zamiast ją skupiać na jakimś jednym centralnym momencie, ale, powtarzam, te sprawy są widziane przez uczestników walki, zatem niejako ze środka zjawisk, nie z lotu ptaka. Zyskuje na tej metodzie wyrazistość pewnych postaci, ale pod ich natłokiem gubi się chwilami zasadniczy wątek opowieści: miłość Wawrzka i rezolutnej mieszczaneczki Magdusi. Niespodziane rozwiązanie, utrzymane w duchu ówczesnych intryg rodzinnych i rodowych, przeprowadzone jest trochę od niechcenia, jakby w chęci umotywowania dziedzicznych skłonności Wawrzka do wojaczki. Ale ten atawizm szlachecki właściwie kłóci się z ogólną tezą autora, znajdującego żywioł istotnego, bezinteresownego bohaterstwa właśnie u rdzennych plebejuszów...

W tej lawinie zdarzeń jakoś ani rusz nie mogłam znaleźć owego „habitu", zapowiedzianego w tytule. Widać zawieruszono go przezornie albo zgoła zgubiono po drodze. Bo przecież nie jest nim krótki końcowy epizod w klasztorze dominikanów w Skępem...

Przypuszczam, że celowo autor pominął dramatyczny prolog powstania, który klasycznie zmonumentalizował Wyspiański w *Nocy listopadowej.* Akcja powieści zaczyna się od przystąpienia Daleczki do czwartaków, a kończy na tragicznym ich rozbrajaniu na granicy pruskiej po upadku Warszawy. Otwiera się nowa karta historii: emigracja.

Stefania Podhorska-Okołów

Z PODRÓŻY

Odbyłem niedawno dużą podróż. Tym razem chciałem przypomnieć sobie dawne entuzjazmy i dawne głębokie wrażenia. Powroty do ongi widzianych pejzaży i ongi podziwianych dzieł sztuki są jednak zawsze niebezpieczne. Konstatuje się w sobie jakieś ochłodzenie czy jakieś skostnienie i bierze się je za nieprzyjemną oznakę starości.

Oczywiście gdzieś w zetknięciu z jakimś nieśmiertelnym dziełem Michała Anioła odczuwa się z powrotem ten dreszcz wzruszenia, jakiego doznawało się we wczesnej młodości, kiedy się stawało po raz pierwszy przed którąś z ostatnich jego rzeźb, tak przejmującą, jak na przykład *Pietà Rondaninich*. Ale te wszystkie „estetyczne" wrażenia to już nie jest to, do czego się dąży, na co się czeka, czego się chce doznawać wciąż i wciąż, jak to za czasów młodości bywało.

Coraz częściej szuka się wśród tamtych wrażeń czegoś, co przypomina własny kraj, dom, własne pole i własne, domowe słowiki... W jakimś polu sycylijskim pełnym zielonej pszenicy chce się widzieć rodzimy łan — a w pejzażu otaczającym zapomniany kościołek odnajduje się wrażenia górskiej kapliczki od Świętego Krzyża.

Zresztą są to wrażenia przelotne: spacery „w pole" w okolicach Katanii czy Florencji są zawsze powtórzeniem tego, czym są spacery w okolicy Podkowy Leśnej czy Poronina.

W miarę jak człowiek dojrzewa (tak się mówi eufemistycznie, zamiast powiedzieć „w miarę jak się człowiek starzeje") szuka w podróżach czego innego. Szuka podobnych sobie, szuka odmiennych — ale przede wszystkim spogląda na ludzi. Dąży do kontaktu z nimi, do zrozumienia, do współczucia. I trzeba przyznać, że materiału do swoich odczuć i obserwacji odnajduje bardzo dużo i nie potrzebuje trudzić się wiele, aby znaleźć to, czego instynktownie potrzebuje.

Tak też i ja z ostatniej podróży zapamiętałem najlepiej nie widowiska wspaniałych ruin — a nawet nie koszmarne miasto, jakie wzrasta w Mediolanie, nie to, co uderzało kiedyś młodzieńczą wyobraźnię. Wywiozłem z sobą obrazy ludzi, najrozmaitsze obrazy ludzi.

Chociażby w tym samym Mediolanie, którego tło tak wspaniale wyzyskał Antonioni w ostatnim, wielkie wrażenie robiącym filmie *La Notte* — zapamiętałem przede wszystkim widok ludzi: zasapanych i zalatanych od rana do wieczora (zajęcia w biurach i sklepach kończą się tam około godziny ósmej wieczorem). Tłumy ludzkie robiące niesamowite wrażenie naoczną po prostu pogonią za pieniądzem — za nędznym pieniądzem, bo, jak wiadomo, płace urzędnicze czy pracownicze we Włoszech są na bardzo niskim poziomie.

I dlatego kiedy przemyślam sobie moją ostatnią wędrówkę, jak to się zawsze robi, i kiedy powracają do mnie obrazy z dalekich miast i dalekich dróg — to nie wspaniałe pejzaże, trochę zimne i obce, pomimo gorąca, nie wspaniałe dzieła sztuki przychodzą na pamięć — nie mozaiki willi rzymskiej pod Piazza Armerina, nie freski grobów etruskich w Tarquinii — ale postacie ludzi, z którymi na chwilę skrzyżowały się moje drogi.

I to nie tylko „wielkich" ludzi. Oczywiście pamiętny zostaje obraz uroczego staruszka Ungarettiego, tak podobnego do Ludwisia Morstina, czy smutna i rozczarowana sylwetka Moravii, który jeszcze smutniejszy powrócił ze swej podróży do Indii — ale właśnie bardziej bliskie są osoby starego szofera z Katanii albo mojej dawnej przyjaciółki, właścicielki ludowej oberży ze wspaniałą galerią ludowego malarstwa, położonej w górze nad Taorminą, która mnie systematycznie za każdą moją wizytą wprowadza w szczegóły hotelarskiej kariery swoich czterech synów, albo tego portiera we Florencji, który okazał się tłumaczem z hiszpańskiego i wydaje książki w tym samym wydawnictwie, co ja. Wreszcie namiętna postać architekta włoskiego, spotkanego na jedną godzinę — który swoim wykładem na tematy sztuki nagle poruszył wszystkie wątpliwości, jakie przeżywa twórca co do swoich dzieł i swojego tworzywa. Mieszanina wielkich i małych zagadnień — ludzka plecionka najrozmaitszych kolorów.

„Podróże kształcą" — powiada przysłowie. Ale kształcą za każdym razem inaczej. Te same miasta i te same widoki ogląda się w innym oświetleniu, oświetleniu wieku, czasu, epoki — i własnych coraz to innych przeżyć.

Ale w każdym bądź razie poruszenie się z miejsca, przeniesienie się w inne warunki pobudza wszystkie siły intelektualne i uczuciowe, odmienia spojrzenie na samego siebie i na własne sprawy, porusza coraz to inaczej wszystko to, czym się żyje. I na tym polega właśnie niesamowita potęga podróży, która, nawet jeśli przebiega zupełnie bez przygód, jest zawsze zapładniającą przygodą.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Teoretycznie biorąc program nauczania ogólnokształcącego powinien być czymś w rodzaju instrukcji dla „obywatela doskonałego": kto ten program wypełni, powinien mieć gwarancję osiągnięcia przyzwoitego poziomu kulturalnego, umiejętności współżycia ze społeczeństwem, możliwości samodzielnego podejmowania codziennych decyzji, wszechstronnego przygotowania do tej wielorakości form pracy, aktywności społecznej i rozrywek, jakie stawia przed nim współczesna cywilizacja. Wedle zupełnie zgodnej opinii zainteresowanych obowiązujący obecnie program — od dawna, mimo powierzchownie gwałtownych reform, gruntownie nie przekształcony — jest niezmiernie odległy od takiego ideału. Nie tylko dlatego, że zawiera mnóstwo zbędnego balastu, głównie filologicznego i historycznego, a jeszcze więcej rażących luk — w dziedzinie przygotowania technicznego na przykład. Zasadniczą wadą obecnego programu jest, jak sądzę, nie wadliwość jego elementów, ale anachroniczność całości, która jest afunkcjonalna, wywołująca w sposób nieuchronny i automatyczny rozdział pomiędzy szkołą a życiem. Można uczyć się jeszcze więcej gramatyki i jeszcze mniej mechaniki, ale mimo to tworzyć z programu całość jakoś do życia przylegającą. Nasz program jest wynikiem eklektycznego kompromisu, który krzywdzi stronę „techniczno-nowoczesną", a czyni zupełnie martwą stronę „humanistyczno-tradycyjną". Jedna cierpi przez zaniedbanie, druga przez chwiejność i niekompletność.

Artykułem prof. dr Tadeusza Kotarbińskiego *Niektóre postulaty humanistyki* rozpoczęła *Nowa Kultura* (Nr 11) dyskusję na temat reformy programu nauczania w szkolnictwie podstawowym i średnim. Prezes Polskiej Akademii Nauk zajmuje się rolą, jaką w nowym programie powinny odgrywać poszczególne dziedziny szeroko pojętej humanistyki: „język, literatura, moralność, historia, prawo, gospodarstwo, organizacja pracy, wychowanie". Postulując wprowadzenie obowiązkowego nauczania dwu języków współczesnych, przede wszystkim języków najbliższych

sąsiadów, rosyjskiego i niemieckiego, zwraca Kotarbiński uwagę na niebezpieczeństwo całkowitego zaniedbania języków klasycznych. W nauczaniu literatury proponuje zwracać mniej uwagi na stale jej towarzyszący przymiotnik „piękna", a więcej na problemy moralne, zawarte w największych dziełach. Za najbardziej bijące w oczy zaniedbanie aktualnie obowiązującego programu uważa Kotarbiński zupełny brak elementów wykształcenia prawno-ekonomicznego. „Mniej retrospekcji w kształceniu humanistycznym, więcej udziału w technice urabiania stosunków międzyludzkich! Oto rozumne hasło dnia."

Oczywiście w ramach dosyć nawet obszernego artykułu trudno było znaleźć miejsce na zasadnicze rozważenie narzucającego się przy postulowanej rewizji programu zagadnienia roli znajomości tradycji w przygotowaniu do życia we współczesności.

Rola ta nie wyczerpuje się przecież ani w dostarczaniu pewnej ilości bezpośrednio przydatnych w praktyce życiowej informacji, ani też w dostarczaniu gotowych wzorów czy ostrzeżeń. Podstawowe korzyści, płynące z wykształcenia „retrospektywnego", to zaznajamianie nas z pewną ilością uporządkowanych i zamkniętych sytuacji życiowych, mogących służyć za materiał do zestawiania z tymi płynnymi i otwartymi stanami rzeczy, jakie znamy z bezpośredniego doświadczenia, a także wdrażanie nas w pewne zespoły skanonizowanych bodźców i reakcji, które znowu tworzyć będą układ odniesienia dla ulotnych i nieokreślonych bodźców aktualnych. Znajomość dziejów literatury ojczystej to nie tylko warunek rozumienia licznych obiegowych aluzji i zwrotów i nie tylko pomoc w rozważaniu problemów moralnych, ale także — i z „literackiego" punktu widzenia przede wszystkim — warunek umiejętności poprawnego, skoordynowanego reagowania na literaturę współczesną, a poprzez nią na współczesne zagadnienia zarówno artystyczne jak światopoglądowe. Zresztą niemożność zrozumienia sytuacji aktualnej bez wdrożonej, wsiąkłej w podświadomość znajomości jej głębokiej genezy jest chyba zupełnie oczywista.

Dlatego też ze zdziwieniem i niepokojem — mimo całej sympatii dla postulatów zasadniczej rewizji kanonu obowiązkowych lektur klasyków polskich — czytałem bojowy artykuł Alicji Lisieckiej (dr Alicji Lisieckiej, Adiunkta Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk) *Maszyna zamulająca* w 12 Nrze *Nowej Kultury*. Nie chodzi mi o spieranie się z takimi czy innymi poszczególnymi propozycjami autorki: sprzeciw budzą same jej założenia. Lisiecka uważa, że „programy języka polskiego w szkole powinny spełnić trzy podstawowe zadania: 1) uczyć młodzież zrozumienia naszej współczesności w jej wszystkich przejawach — moralnych, intelektualnych, społecznych i politycznych, 2) przekonać tę młodzież, że literaturę można lubić, 3) zapoznać młodych czytelników z wielkimi arcydziełami klasyki światowej". Zgoda na te trzy punkty, ale gdzie się podziała znajomość tradycji, znajomość podstawowych składników przeszłości i kultury narodowej? I jakaż to będzie znajomość, jeżeli z programu nauczania skreślimy i *Pamiętniki Paska*, i *Bartka zwycięzcę*, i *Rozdziobią nas kruki, wrony*, i *Warszawiankę* (żaden z tych utworów nie jest nb. lekturą ciężkostrawną nawet dla stosunkowo niechętnych czytelników)?

Obok niebezpieczeństwa zawieszenia programu w pozatradycyjnej próżni wyłania się drugie, bardziej nieoczekiwane: kosmopolitycznego snobizmu. Pisze Lisiecka: „Nie wystarczy więc ani tzw. »tradycja narodowa«, ani »współczesność« w ogóle. Jeśli już »tradycja« — to Pascal zamiast Reya, *Pieśń o Rolandzie* — zamiast Paska, *Tristan i Izolda* — zamiast W. Potockiego, Stendhal zamiast Syrokomli, Flaubert i Tołstoj zamiast *Filona i Laury*." Ostatnie przeciwstawienie brzmi jak autoparodia i najjawniej chyba wskazuje na fałszywość i niebezpieczeństwo podobnych kontrastowań. Literatura światowa jest oczywiście bogatsza od każdej z literatur narodowych, zwłaszcza od tak jednostronnych, jak nasza. Ale pomijając już, że *Pieśń o Rolandzie* nie powinna być kontrkandydatem Paska, podobne rozumowanie przeniesione w inne dziedziny życia doprowadziłoby nas szybko do przekonania, że 90% wszystkich rzeczy, wytwarzanych w kraju, powinniśmy raczej sprowadzać z zagranicy. Nie podejrzewam Lisieckiej ani na chwilę o podobne intencje — poniósł

ją po prostu nie kontrolowany temperament publicystyczny.

Nie powinniśmy się zbytnio martwić o młodzież, która zaczytuje się trzymanymi pod ławką Hemingwayem, Rudnickim, Różewiczem i Leją. Młodzież zawsze miała i musi mieć swój margines samodzielnie odkrywanej nowoczesności, margines nonkonformizmu. Nie ma potrzeby wyręczać ich oficjalnie w tym zadaniu. Przeciwnie — nie zaniedbując sprawy doprowadzenia ich do współczesności powinniśmy kłaść główny nacisk na przyswajanie tradycyjnych, ugruntowanych i umiejętnie wyselekcjonowanych układów odniesienia. Hasło „nauczania uprzyjemnionego" jest równie miłe dla ucha, co niebezpieczne dla normalnego życia: bo nic tak nie wyrabia sił, jak pokonywanie oporów. A lista proponowanych przez Lisiecką skreśleń wydaje się być ułożona przede wszystkim pod kątem widzenia „szkoły ułatwionej": jakże bowiem inaczej wytłumaczyć skreślenie *Fausta*? Co prawda inne propozycje, jak zastąpienie (dla szesnastolatków) *Hadżi Murata Wojną i pokojem* zdają się temu przeczyć, ale też całość propozycji Lisieckiej trzeba chyba traktować jako świadomie prowokacyjne otwarcie dyskusji, a nie rezultat solidnego przemyślenia.

■

Dwaj czołowi publicyści polityczni dwu znakomicie redagowanych tygodników wybrali się w podróże — jeden rzeczywistą, drugi intelektualną. Stefan Kisielewski pojechał do Związku Radzieckiego i spisał swoje wrażenia i refleksje w serii czterech ogromnych artykułów, zamkniętej w Nrze 11 *Tygodnika Powszechnego Wnioskami z podróży*. Mieczysław F. Rakowski zajął się w cyklu *Zachód szuka ideologii (Polityka* nr 8—10) generalnym przeglądem ideologicznego aspektu sporu między „Wschodem" a „Zachodem" i próbami stworzenia atrakcyjnych ideologii, mogących się przeciwstawić sukcesom komunizmu.

Kisielewski jest czasem zbyt rozgadany, czasem banalny — ale na przykład w artykule o Leningradzie daje próbkę eseistyki podróżniczej na najwyższym poziomie. Oczywiście jednak wypowiedzi katolickiego publicysty i posła na sejm socjalistycznego państwa na temat ZSRR mają swoją wymowę przede wszystkim polityczną, o czymkolwiek by Kisielewski pisał. Stary lis zdawał sobie z tego doskonale sprawę i przyjął postawę najlepszą z możliwych: empirysty—analityka. Przeciętne artykuły na temat Związku Radzieckiego, nawet te najlepsze (wyłączam znakomity *Dziennik* Zbigniewa Bieńkowskiego, drukowany rok temu w *Twórczości)*, są albo czysto informacyjne, albo też, jeżeli podejmują bardziej delikatną i drażliwą materię wątpliwości politycznych czy zadrażnień historycznych, czynią to w sposób tak z góry dający się przewidzieć, że przekonać mogą tylko już przekonanych. Natomiast cykl Kisielewskiego może być wzorem, jak leczyć kompleksy i urazy nie przez frontalne ich atakowanie czy wyśmiewanie, ale przez spokojną, rzeczową analizę, rozłożenie na czynniki, konfrontację z faktami. Wniosek zamykający artykuły — i zarazem ich motto: „wszędzie żyją tacy sami ludzie" — jest najbardziej pożądanym wnioskiem, jaki sobie można wymarzyć.

Rakowski trochę mnie zawiódł. Podjęty przez niego temat jest wagi ogromnej i dla Zachodu, i dla nas. Poszukiwanie jednoczącej ideologii antykomunistycznej stało się w krajach bloku atlantyckiego zajęciem uprawianym z histeryczną niemal gorliwością. Rakowski przypomina historię ideologicznej walki z międzynarodowym komunizmem, prowadzonej zwykle przy użyciu metod niesłychanie prymitywnych, rozczarowanie z powodu nie spełnionych przez okres „odwilży" nadziei na wewnętrzny rozkład systemu krajów socjalistycznych; wykazuje jałowość i bezowocność obecnych poszukiwań, podejmowanych zwykle przez rozmaite ośrodki politycznie centrowe. Trochę jednakże za mało jest w jego artykułach konkretnych faktów i analiz. A o chwilę rzeczowej uwagi aż się prosi wspomniany tylko przez Rakowskiego na początku ruch „Moral Rearmament" (ponownego uzbrojenia moralnego), zapoczątkowany przez ewangelistę amerykańskiego, Franka N. D. Buchmana, jeszcze w roku 1939. Ruch ten, rozporządzający w tej chwili potężną maszyną propagandową i olbrzymimi funduszami, był początkowo po prostu sektą religijną, opartą w dużej mierze na kulcie założycie-

la. Buchman, który przed wojną nie taił swoich prawicowych, a nawet faszystowskich sympatii, doszedł jednak u schyłku lat czterdziestych do wniosku — prawdopodobnie podsuniętego przez któregoś z bardziej przedsiębiorczych polityków amerykańskich — że pole działania można ogromnie rozszerzyć stawiając sobie za cel „moralne uzbrojenie Zachodu do walki z komunizmem". Zdumiewającą karierę ruchu warto dokładniej prześledzić: jest ona typowym przykładem, że w braku autentycznej ideologii mogącej się przeciwstawić siłom lewicy politycy Zachodu są skłonni wykorzystywać wszelkie możliwe namiastki. Dialog z tego rodzaju namiastką ideologii jest niemożliwy — może trwałość okresu pokojowego współistnienia i w tej dziedzinie pozwoli na rozluźnienie usztywnianych przez racje polityczne ram?

Zdzisław Najder

FAULKNER O SOBIE SAMYM

Pod takim tytułem rozgłośnia włoska w Rzymie nadała imaginacyjny wywiad z Faulknerem, będący kompilacją wypowiedzi, wywiadów, przemówień pisarza amerykańskiego. Autor kompilacji, Raffaele La Capria wymienia skrupulatnie wszystkie źródła, którymi posłużył się w swej pracy. Podamy tylko parę, może najważniejszych: 1) przemówienie Faulknera z okazji przyznania mu nagrody Nobla w roku 1949, 2) wywiad udzielony Jean Steinowi dla *Paris Review* w roku 1956, 3) książka *Faulkner at Nagano*, wydana w Tokio w roku 1956, zawierająca dyskusje, jakie autor *Azylu* przeprowadził ze studentami japońskimi, uczestnikami seminarium na uniwersytecie w Nagano.

„Wywiad" ogłosiło też drukiem *Tempo Presente*. Jest on bardzo obszerny. Podajemy go w znacznym skrócie.

Pytanie: Dlaczego pan nie lubi wywiadów?

Odpowiedź: Nie znoszę pytań o charakterze osobistym. Na pytania dotyczące mojej pracy staram się odpowiedzieć jak najskrupulatniej. Na pytania o charakterze osobistym czasem odpowiadam, a czasem nie. A gdy odpowiadam, nie należy mi zbytnio wierzyć. Nazajutrz moja odpowiedź może brzmieć zupełnie inaczej.

P.: Czy nie uważa pan, iż sam fakt, że się jest pisarzem, to sprawa bardzo ważna?

O.: Bardzo ważna. Ale dla pisarza, tylko dla niego.

P.: To dotyczy pana również.

O.: Oczywiście. Gdybym nie istniał, ktoś inny napisałby to, co ja napisałem, Dostojewski, Hemingway, ktoś z moich współczesnych. Przynajmniej trzech jest kandydatów pretendujących do ojcostwa dzieł Szekspira, ale naprawdę liczy się tylko *Hamlet* czy *Sen nocy letniej*, a nie kto to napisał. Ważny jest sam fakt, że ktoś to napisał. Ważny jest nie sam artysta, ale to, co artysta tworzy.

P.: A środowisko, w którym artysta żyje, też nie jest ważne?

O.: Sztuka nie ma nic wspólnego ze środowiskiem. Można je pominąć. Jeśli to kogo interesuje, powiem, że najciekawszym zajęciem, jakie mi się trafiało, było kupno domu publicznego. Jest to najlepsze środowisko, jakie artysta może sobie wymarzyć. Zapewnia niezależność materialną, uwalnia od koszmaru głodu, daje dach nad głową w zamian za prowadzenie rachunków i opłacanie policji. Rano ma się spokój, a rano przecież najlepiej pracować, wieczorem kwitnie bujne życie towarzyskie; można w nim uczestniczyć, jest to niezawodny środek na nudę. Otaczano by właściciela szacunkiem, zarządczyni ściągałaby należności, pensjonariuszki nie mówiłyby do szefa inaczej, tylko „proszę pana", okoliczni gangsterzy tytułowaliby go „panie doktorze", on zaś zwracałby się do policjantów „per ty". Jednym słowem jest to idealne milieu dla artysty. Jeśli zaś idzie o mnie, to moje potrzeby są skromne, bylebym miał na papier, tytoń i whisky.

P.: A więc według pana pisarz musi być materialnie niezależny?

O.: Nie. Pisarz może się obejść bez materialnej niezależności. Potrzebuje tylko papieru i pióra. Prawdziwego pisarza nic nie może zniweczyć. Prawdziwi pisarze nie dbają o bogactwo ani o powodzenie. Powodzenie jest jak kobieta, ucieka, jeśli się za nią goni. Jedyny sposób to nie załamywać się, patrzeć trochę z góry. Powodzenie samo przyjdzie.

P.: W jakich okolicznościach zaczął pan pisać?

O.: Mieszkałem w New Orleans. Brałem się do wszystkiego, żeby zarobić na życie. Wtedy właśnie spotkałem Sherwooda Andersona. Po południu wałęsaliśmy się po mieście, gadaliśmy z różnymi ludźmi. Wieczorem znowu spotykaliśmy się przy kieliszku, on gadał, a ja słuchałem. Rankiem nigdy go nie widziałem. Zajmował się swoją pracą. Tak codziennie. Wtedy zrozumiałem, że, jeśli tak wygląda życie pisarza, jest to w sam raz dla mnie. I zacząłem pisać swoją pierwszą powieść. Zrobiłem odkrycie: pisanie to zabawa. Zapomniałem nawet o panu Andersonie, przez trzy tygodnie nie widziałem go. A więc po raz pierwszy on przyszedł do mnie. „Co się stało? Gniewasz się?" — zapytał. Odpowiedziałem, że piszę powieść. „Rany boskie!" — powiedział i poszedł. Kiedy skończyłem powieść, która się nazywała *Soldier's Pay* — spotkałem na ulicy panią Anderson. Zapytała, co słychać z moim pisaniem. Powiedziałem, że już skończyłem. „Sherwood chce się z tobą umówić — powiedziała pani Anderson — jeśli mu nie dasz do przeczytania manuskryptu, napisze do wydawcy list polecający." „Zgoda" — powiedziałem. Oto jak stałem się pisarzem.

P.: Czym się pan zajmował, kiedy się pan przyjaźnił z Sherwoodem Andersonem?

O.: Współpracowałem z kontrabandzistą. Były to czasy prohibicji. Z Indii Zachodnich przychodziły czasem transporty specjalnego rumu w stanie czystym. Wyrabiało się z niego scotch, whisky, gin itd. Miałem barkę, która odbywała rejsy po Zatoce Meksykańskiej z ładunkiem rumu. Nie miałem wówczas dużych potrzeb, a za każdy rejs płacono mi sto dolarów. Była to duża forsa w 1921 roku. To mi starczyło na długo i mogłem nic nie robić. Aż raz, kiedy pieniądze się skończyły, spotkałem Sherwooda Andersona i znowu zacząłem pisać.

P.: Soldiers's Pay jest pańskim pierwszym utworem o wojnie. Jaki wpływ wywarła wojna na pańskie pisarstwo?

O.: Wojna zrobiła na mnie wielkie wrażenie, jak każde potężne przeżycie. Na pierwszą wojnę poszedłem jeszcze jako młody chłopiec, a to, co człowiek przeżywa za młodu, pozostaje na całe życie. A tym bardziej wojna pozostawia swoje piętno. Ale nie wiem, czy była dla mnie czymś najważniejszym. Nie wiem, czy pod jej wpływem stałem się kimś zupełnie innym, kim nie byłbym bez wojny. Na to pytanie trudno mi odpowiedzieć. Może tak. Skłonny jestem raczej przypuszczać, że byłbym mniej więcej tym samym, czym jestem. Z wojną czy też bez wojny.

P.: Na pierwszą wojnę światową poszedł pan jako ochotnik?

O.: Tak. Służyłem w lotnictwie kanadyjskim.

P.: Napisał pan w 1935 roku powieść *Pylon*. Jest to historia o trzech zakochanych w swym rzemiośle lotnikach. Czy pan dziś też pasjonuje się lotnictwem?

O.: Tak. Lubię latać...

P.: Był pan lotnikiem z zawodu.

O.: Tak...

P.: Która powieść przyniosła panu sławę?

O.: Azyl.

P.: Kiedy pan ją napisał?

O.: W 1929 napisałem pierwszą wersję, którą wydawca odrzucił. Przerobiłem ją. Powieść wyszła w 1931 r.

P.: Proszę nam powiedzieć, jak pan przerabiał *Azyl.*

O.: Pisałem o tym w przedmowie do *Azylu*, ale chętnie powtórzę. Byłem już autorem dwóch powieści i, jak już powiedziałem, bawiło mnie pisanie. Ale zaczęło mi zależeć na forsie. Posłałem rękopis do wydawcy, a wydawca mi odpisał: „Na miłość boską, jak można drukować coś podobnego? Obu nas wpakują do więzienia za taką książkę." Dałem więc temu spokój i napisałem trzy inne powieści: *Sartoris, Zgiełk i furia* i wreszcie *As I day Dying. Sar-*

toris ukazał się w 1929 r., a następne dwie w 1930 r. Pewnego dnia otrzymałem szpalty *Azylu*. To było coś strasznego. Źle napisana powieść, źle opowiedziana historia. Było widać, że napisałem ją dla pieniędzy. Powiedziałem sobie: nie mogę pozwolić na jej druk. Ale wydawca już ją złożył. Trzeba było rozrzucić skład. Lecz mój wydawca był jeszcze młody i początkujący. „Nie mogę rozrzucić składu — odpisał mi. — Nie mam pieniędzy na takie fantazje." „Nie wolno drukować takiej książki. To niedobra książka" — upierałem się. Pogodziliśmy się, że każdy ponosi połowę kosztów. Miałem zapłacić 270 dolarów. Ale skąd je wziąć? To była pierwsza nauczka: nie należy pisać z myślą o zdobyciu pieniędzy, ale pisać możliwie najlepiej. Powieść została kompletnie przerobiona i miała duże powodzenie. W *Azylu* chciałem wyrazić konieczność walki z terrorem i niesprawiedliwością, która spotyka każdego człowieka. Każdy ma swój los; ale los ten nie jest wynikiem planów, projektów, decyzji człowieka, nigdy nie jest sumą jego życia, jego aspiracji, jego czynów. To, co się zdarza, jest zawsze fatalne, w tym sensie, że życie człowieka jest zdeterminowane i że nie istnieje żaden margines wolności. Temple np. mogłaby uciec z baraku gangsterów dzięki pomocy żony Goodwina i grożący jej cios zostałby udaremniony. Dziewczyna jednak nie rusza się z miejsca, zafascynowana gwałtem, który jej grozi, który czuje dokoła wśród nocy, ów gwałt od lat przez nią oczekiwany, zasłużony, zwiastowany tylu znakami...

P.: Która pańska powieść jest najlepsza?

O.: Według mnie żadna moja powieść nie jest dostatecznie dobra; dlatego przez trzydzieści pięć lat każdą nową powieść pisałem z nadzieją, że ta będzie wreszcie dobra. Mogę więc powiedzieć, że żywię najwięcej uczuć dla powieści, która kosztowała mnie najwięcej męki, zaś najwięcej męki zadała mi powieść *Zgiełk i furia*, która była też według mego mniemania najwspanialszą przegraną.

P.: Która z pańskich postaci jest prawdziwie faulknerowska? Wielu krytyków uważa, że Sartoris, który ucieleśnia wizję Południa. Kto to jest Sartoris?

O.: To młodzieniec, który wrócił z pierwszej wojny światowej. Sartoris może percypować Południe tylko w klimacie gwałtu, jaki poznał będąc lotnikiem wojskowym.

P.: Inni krytycy uważają, że prawdziwymi bohaterami faulknerowskimi są Quentin Compson i jego brat Jason ze *Zgiełku i furii*... O tej powieści powiedział pan, że była pańską najwspanialszą przegraną. Co to znaczy?

O.: Chciałem przez to powiedzieć, że my wszyscy, współcześni pisarze, przegraliśmy, kiedy chcieliśmy zrealizować nasz sen o doskonałości, tak więc jedynym słusznym probierzem naszych osiągnięć jest waga naszej przegranej. Jestem przekonany, że mógłbym napisać wszystkie swoje powieści od nowa i napisałbym je lepiej. To już jest dużo dla artysty. Dlatego każdy artysta wciąż pisze i wciąż zaczyna na nowo. Jest przekonany, za każdym razem, że teraz mu się uda. Oczywista nie udaje mu się, ale to też jest źródłem jego siły. Gdyby mu się udało, nic by już nie miał do powiedzenia i jedyne, co by mu pozostało, to rzucić się z tego szczytu doskonałości w dół, a więc samobójstwo.

P.: Jakie są pańskie ulubione książki?

O.: Nie śledzę współczesnej literatury, wolę wracać do dawnej, niezastąpionej lektury. *Don Kichota* czytam co najmniej raz do roku, *Mobby Dicka*, *Madame Bovary*, *Braci Karamazow* czytam co cztery, pięć lat, zaś Stary Testament co dziesięć lat. Mam zawsze ze sobą kieszonkowego Szekspira i w każdej wolnej chwili zaglądam do niego, raz do roku czytam Dickensa, tak samo Conrada.

P.: Co pan myśli o Joyce'ie, o Prouście i o współczesnych pisarzach?

O.: Joyce moim zdaniem został nawiedzony przez łaskę bożą. Prousta też czytałem... Kiedy czytałem Joyce'a i Prousta, byłem już dojrzałym pisarzem i trudno mi było ulec ich wpływowi. Książki wspomniane przedtem były dla mnie fundamentalne i żywię dla ich autorów uwielbienie, jak uczeń dla nauczycieli. Dla Joyce'a i Prousta mam uczucie podziwu, ale tamci są moimi mistrzami.

P.: Jakich poetów pan najbardziej lubi?

O.: Przede wszystkim poetów angielskich, z epoki elżbietańskiej. Z przyjemnością czytałem Pope'a i Miltona,

ale na pierwszym miejscu stawiam Szekspira, Beaumonta, Fletchera i Marlowe'a; Marlowe'a cenię jeszcze wyżej może niż Szekspira. Bardzo kocham też Thomasa Campiona.

P.: W powieści *Soldier's Pay* został zacytowany Horacy.

O.: Czytałem też Horacego. Bardzo go podziwiam. Uczyłem się łaciny, żeby móc czytać w oryginale poetów łacińskich. Tak samo uczyłem się francuskiego, ażeby móc czytać Flauberta, Laforgue'a, Verlaine'a, Balzaka.

P.: Co pana w Balzaku interesuje najbardziej?

O.: To, że stworzył swój własny wszechświat. Jego bohaterowie żyją nie tylko w jednej książce od pierwszej do trzechsetnej stronicy, ale przewijają się przez całą jego twórczość od pierwszej do 20-tysięcznej stronicy, jako członkowie jednej rodziny, złączeni węzłami krwi.

P.: Czy nie zechciałby pan wymienić pięciu największych, pańskim zdaniem, pisarzy amerykańskich XIX w.?

O.: Mark Twain, Herman Melville, Theodor Dreiser... Trudno mi znaleźć jeszcze dwóch; mógłbym wskazać na pojedyncze dzieła różnych autorów. Wspomnę te, które zrobiły na mnie największe wrażenie, które może wywarły na mnie wpływ i które chętnie wciąż czytam: to książki Willi Cather, Sherwooda Andersona, Sinclaira Lewisa. Natomiast ani Hawthorne, ani James, moim zdaniem, nie mogą uchodzić za prawdziwych amerykańskich pisarzy; tak jak Poe, są oni związani z tradycją europejską. Nie czerpali z kultury amerykańskiej, nie rozwinęli się na jej glebie, jak na przykład Whitman, Mark Twain, jak poeta Carl Sandburg.

P.: Stawia pan Twaina na pierwszym miejscu...

O.: Moim zdaniem Mark Twain był pierwszym prawdziwym pisarzem amerykańskim, a my wszyscy jesteśmy jego spadkobiercami i potomkami. Przed nim nie było amerykańskiej literatury godnej tego miana, mimo że wielu uważało się za pisarzy amerykańskich. W rzeczywistości ich kultura i tradycja były pochodzenia europejskiego. Dopiero Twain i Whitman położyli podwaliny pod prawdziwą, oryginalną kulturę amerykańską. Oczywiście Whitman był pierwszy, chronologicznie, ale był on eksperymentatorem, który wyczuł, że możliwe jest stworzenie prawdziwej literatury amerykańskiej. Twain pierwszy rozwinął swoją twórczość świadom całkowicie istnienia kultury amerykańskiej, czując się zarazem jej częścią. Dlatego jest on ojcem amerykańskiej literatury.

P.: Wobec studentów japońskich wygłosił pan zdanie, że Thomas Wolfe jest największym pisarzem współczesnej Ameryki. Na czym opiera pan swój sąd?

O.: Na następującym rozważaniu: sądzę, że moja dotychczasowa twórczość nigdy nie dorównywała moim aspiracjom, chcąc im sprostać zaczynałem pisać nową powieść. Gdyby pisarz potrafił napisać utwór odpowiadający jego nadziejom, przestałby może pisać. Ale to nigdy się nie zdarza, i pisarz ciągle próbuje na nowo i zaczyna myśleć o swojej pracy jak o długiej serii przegranych, każda nowa książka stanowi maksimum tego, co pisarz może dać, ale żaden utwór nie osiąga spodziewanej doskonałości, a wszystko, co pozostaje po tamtej stronie doskonałości, można uważać za przegraną w mniejszym lub większym stopniu. Podczas tego samego spotkania ze studentami japońskimi pytano mnie o współczesnych pisarzy: o Hemingwaya, Dos Passosa, Caldwella, Thomasa Wolfe'a. Odpowiedziałem, że jedyną miarą, jaką przykładam do twórczości pisarskiej, jest waga i ogrom przegranej. Dlatego stawiam na pierwszym miejscu Thomasa Wolfe'a, gdyż on najodważniej z wszystkich porywał się na zadania, które wydawały się i rzeczywiście były nieosiągalne; na drugim miejscu postawiłem siebie, gdyż po Wolfe'ie starałem się dzielnie dokonywać rzeczy ponad moje siły; na ostatnim miejscu stawiałem Hemingwaya, gdyż on dość szybko znalazł miarę swoich możliwości, utrzymał się w ich granicach, nie starając się nigdy przekroczyć ich. Ten mój sąd nie ma nic wspólnego z oceną twórczości pisarzy jako takiej, ale określa tylko to, co ja nazwałem wielkością, wspaniałością przegranej.

P.: A z tego punktu widzenia która pańska powieść jest najlepsza?

O.: Zgiełk i furia. To była moja najodważniejsza przegrana.

P.: Po tym, co pan powiedział, byłoby ciekawe usłyszeć pańskie zdanie o Hemingwayu.

O.: Jest to pisarz pierwszej rangi,

który wie doskonale, jak zrobić to, co chce i może. Jego styl jest doskonały, doskonały w tym sensie, że idealnie przystaje do tego, czemu służy. Hemingway umie go zawsze kontrolować, nigdy nie zawodzi go ręka. Moim zdaniem styl ten można nazwać doskonałym właśnie dlatego, że człowiek może się nim posłużyć nigdy nie przegrywając. Tak jest właśnie w przypadku Hemingwaya.

P.: Posługując się pańską miarą może się okazać, że świat Hemingwayowski jest ciasny i ograniczony.

O.: Może się okazać, że Hemingway nigdy nie odważył się wyjść poza granice swoich możliwości, których jest pewien. To, co potrafi zrobić, zrobił świetnie, to pierwszorzędna robota, ale według mojej miary nie jest to jeszcze najwyższe osiągnięcie... Dla mnie stokroć ważniejszą rzeczą jest przegrywać. Porywać się na coś, co jest ponad własne siły, co jest niemożliwe, a jednak porywać się i przegrywać i znowu zaczynać od początku... To jest dla mnie ważne, to jest prawdziwe osiągnięcie artysty.

P.: A Caldwell? Co pan myśli o jego powieściach?

O.: *Droga tytoniowa*, jego pierwsza książka, jest dziełem wartościowym. Ale potem Caldwell pisał coraz gorzej. W *Drodze tytoniowej* zawarty jest duży ładunek emocjonalny. I chociaż postaci tej powieści Południa nie wydawały się mnie, mieszkańcowi tych stron, przyjemne ani prawdziwe, to jednak są w nich cechy ludzkie, wzruszające.

P.: A Steinbeck?

O.: Steinbeck jest reporterem, dziennikarzem, a nie prawdziwym pisarzem.

P.: Co pan myśli o pisarzach murzyńskich?

O.: Richard Wright napisał dobrą powieść i był bardzo utalentowany. Ale za bardzo uświadomił sobie różnicę między białymi i czarnymi, w ten sposób przestał być pisarzem i stał się tylko Murzynem. Innym bardzo obiecującym pisarzem jest Ralph Ellisón, dlatego że przede wszystkim jest pisarzem, a potem dopiero Murzynem. Murzyni w Ameryce dźwigają straszliwy ciężar. Podziwu godne jest, że Murzynowi udaje się czasem znaleźć dystans wobec własnego losu, dźwigać ciężar Murzyna i mieć jeszcze siły, aby zostać pisarzem. Jeśli się to któremu udaje, to znaczy, że ma dość siły, by pogodzić się z faktem, iż jest Murzynem, a potem uwolnić się od tego, pozostając tylko pisarzem.

P.: Chciałbym jeszcze zapytać, czy i w jakim stopniu Freud i Jung wpłynęli na tworzenie postaci w pańskich powieściach?

O.: Pisarz musi mieć długie ręce i nie może mieć skrupułów: to znaczy winien kraść gdzie się da. Pisarz jest tak dalece zajęty rabowaniem i zużytkowywaniem tego, co ukradł, że sam już nie wie, skąd ściągnął materiał, nad którym pracuje. Wydaje się, iż żaden pisarz nie może powiedzieć: pozostaję pod wpływem tego lub owego. Może oczywiście powiedzieć: ten lub ów dodał mi otuchy, byłem pełen podziwu dla jego twórczości. Może nawet powiedzieć: na mnie miał wpływ X i nikt więcej. Ale jeśliby tak powiedział, nie miałby racji, gdyż w rzeczywistości pisarz ulega wpływowi każdego przeżycia: pisarz tak jest zajęty pisaniem, że nawet nie ma czasu zastanowić się i spytać: do licha, skąd się to u mnie wzięło? A jednak jest rzeczą pewną, że skądś to się wzięło.

P.: Czy pan czytał Freuda?

O.: Wszyscy mówili o Freudzie, kiedy przebywałem w New Orleans, ale sam go nigdy nie czytałem. Nawet Szekspir nie czytał Freuda. Sądzę, że Melville też nie znał Freuda. A już Mobby Dick na pewno nic o nim nie słyszał.

P.: Czy czytał pan Joyce'a, kiedy pan zaczął pisać?

O.: Nie. Zacząłem pisać, zanim przeczytałem *Ulissesa*.

P.: Jacy są najwięksi pisarze współcześni?

O.: Dwaj najwięksi to James Joyce i Tomasz Mann. Nad *Ulissesem* należy się pochylić jak niewykształcony baptysta pochyla się nad Biblią: z wiarą.

P.: Czy wierzy pan w Boga?

O.: Tak. Wierzę w Boga. Wierzę, że człowiek ma duszę, która stale dąży do Boga.

P.: Czy w pańskiej twórczości jest jakaś przewodnia idea?

O.: Ściśle mówiąc — nie. Ale jeśliby ktoś chciał za wszelką cenę odkryć jakąś przewodnią ideę, mógłby znaleźć pewnego rodzaju wiarę w człowieka, w jego zdolność doskonalenia się, przezwyciężania przeszkód i własnego losu.

P.: A jednak pańscy bohaterowie w największej części ulegają fatum.

O.: Ale zawsze znajdzie się ktoś, kto ocaleje i zatryumfuje nad własnym losem.

P.: Czy dziś, w epoce bomby atomowej, człowiek może tak myśleć?

O.: Człowiek ma coraz więcej środków fizycznej zagłady, ale od setek lat nie wynalazł środka zagłady duchowej. Tylko świat zewnętrzny się zmienia. Człowiek może się do niego przystosować, przyzwyczaić, ale zawsze będzie to samo zło, które musi zwalczać. Można się zgodzić, że nie warto, żeby istniała ludzkość okryta hańbą zbrodni, ale zdarza się, że człowiek się otrząsa i ze zdumieniem odkrywa w sobie odwagę i godność, o jakiej nie miał pojęcia. Dlatego ocaleje. Odrzucam myśl o końcu ludzkości. To bardzo łatwo mówić, że człowiek jest wieczny, bo będzie trwał; że kiedy przebrzmiał ostatni dzwon nad losem, a wierzchołki drzew bezkutecznie wchłonęły ostatni blask umierającego zmierzchu, że nawet wtedy rozlegnie się nowy głos: głos wątły i nieśmiertelny człowieka, który nigdy nie przestanie mówić. Ja odrzucam to wszystko. Wierzę, że człowiek nie tylko ocaleje, człowiek zwycięży. Człowiek jest nieśmiertelny nie tylko dlatego, że on jeden spośród stworzeń ma głos, który nie umrze, ale dlatego, że ma duszę, że jego duch zdolny jest do współczucia, do ofiary i cierpień. Obowiązkiem pisarza, poety jest pisać o tym. Przywilejem poety jest zdolność pomagania człowiekowi, wspierania go, przypominania mu, że istnieje odwaga, honor, nadzieja, duma, litość, współczucie i ofiara, które były zawsze chwałą jego przeszłości. Głos poety winien nie tylko rejestrować efemeryczne przemijanie człowieka, winien być dlań bodźcem i pomocą w znoszeniu cierpień i zwyciężaniu.

Przełożył
Rek

NADREALIZACJE

Kilka pomysłów poetyckich.

Dziennikarz, zebrawszy materiał do reportażu, oczekuje na autobus. Przygodny znajomy informuje go o mającym się właśnie odbyć „święcie smoka". Polega ono na — corocznym — ofiarowaniu smokowi jednego chłopca i jednej dziewczyny ze wsi. „— A co nazywamy smokiem?" — pyta ubawiony dziennikarz. „— Smok jest najzupełniej autentyczny. Jest to stary, ogromny jaszczur o nie określonym bliżej gatunku" — informuje nowopoznany. Obydwaj asystują przy egzekucji. Została ona opisana w sposób realistyczny. Zarówno ofiary i publiczność, jak smok — są tu przedstawieni na tym samym planie rzeczywistości. Przy czym autor nigdzie nie pisze, że jest to sen dziennikarza, że jest to fikcja w fikcji.

Proszę wybaczyć:

Pasterz spółkował z ziemią
(. . . . . .)
Po pewnym czasie wyrosła trawa
na samym czubku chwiały się
miniaturowe ludzkie głowy
(. . . . . .)
Żywiły się główki powietrzem i wodą
wiatr i słońce je opaliły
tułowia — traw stały się silne
były jak ostrza zielonych brzytew

Siadały na nich owady
przebierając nóżkami czułkami
ocierając się o wargi główek
korpusikami kręcąc jak baletnice —

Linie wzroku przekupki liczącej pieniądze przekształcają się najpierw w smugi powietrza, potem — w metalowe obcęgi. Metalowe obcęgi chwytają przekupkę za włosy i unoszą.

Przez okolicę pełną torfowisk przejeżdża kolejowa platforma pełna staruszków. Jedni śpią w wyplatanych fotelach, inni, „dziadkowie z nocnej zmiany w kopalni (...) proszą o wyimaginowaną kawę".

Platforma „wjeżdża (...) po pochylni w szare wody glinianki".

Pomysły te łączy ze sobą, po pierw-

sze, ich fabularność. Są to streszczenia czy cytaty z utworów pomieszczonych w tomikach poetyckich. O utworach tych tylko, jednak ze znacznymi zastrzeżeniami, powiedzieć można, że dzieją się w „pozaczasowym" czasie lirycznym, tak jak dzieje się w nim większość współczesnej poezji. Opowiedziana tu została pewna akcja, składająca się z momentów następujących po sobie w czasie. Jesteśmy tu blisko typowej narracji prozatorskiej (jedno ze streszczeń dotyczy zresztą utworu pisanego prozą).

To jednak więź mniej istotna. Ważniejsza wydaje się wspólność inna: przebieg wszystkich ukazanych tu akcji ma charakter fantastyczny. Nie istnieją smoki, trawa nie zakwita ludzkimi głowami, spojrzenie nie przekształca się w obcęgi, PKP nie zajmują się wwożeniem ludzi do glinianek.

Ów element fantastyki nie ogranicza się do chwilowego skojarzenia, jakie wprowadza tzw. „mała metafora". Tam, gdzie do metafory tej najbliżej (przykłady z przekupką i z główkami dzieci) — jest ona jak gdyby „przytrzymana", rozwinięta, „pojęta na serio", właśnie sfabularyzowana. To pierwszy krok w kierunku zbliżenia pomysłu poetyckiego do rzeczywistości, pierwszy moment „realizacji". (Przypominam o określeniu „realizacja metafory".)

Moment następny to jednoplanowość w ukazaniu dwu światów: rzeczywistego i nierzeczywistego. Obydwa w tym samym stopniu są „prawdziwe" czy fikcyjne. Nie ma różnicy między opisem smoka a opisem chłopskiej gromady, która towarzyszy egzekucji, na tym samym planie umieszczone są owady siadające na kwiatach i „kwiaty": „miniaturowe ludzkie głowy"; na tym samym planie, co realistyczna przekupka, pojawiają się zrodzone z jej spojrzenia obcęgi; w fantastycznym pociągu zjeżdżającym w glinianki ludzie zachowują się „normalnie". W ten sposób fantastyka nabiera rzeczowości (czy rzeczywistość fantastycznieje), w ten sposób zarysowuje się przed czytelnikiem świat dziwny: ani „prawdziwy", ani „nieprawdziwy", ani odbicie rzeczywistości, ani swobodna fantazja baśniotwórcza czy fantastyczna.

Jeśli bowiem zarówno konwencja realistyczna, jak konwencja fantastyczna zakłada wewnętrzną konsekwencję w przedstawianiu na jednym planie „rzeczywistości" tego samego stopnia — tu mamy do czynienia z przedstawionym na jednym planie światem „dwurodnym". Zapewne, podobną zasadę spotkać można także i w sztukach minionych epok. Co jest jednak najbardziej charakterystyczne, istotne i nowe w przykładach tu przytoczonych, to silny nacisk, jaki autorzy tych utworów kładą na — realizm właśnie. Stąd reportażowa konwencja w *Smoku*, stąd prozaizacje czy „cynizacje" w pozostałych utworach. Chodzi tu o to, by nie popaść w atmosferę uwznioślenia, jaką przynosi zazwyczaj poetycka fantastyka. Uwznioślenie, które wskazuje na idealistyczne podłoże utworu.

Tak więc jest to konwencja, którą przyjmuje się przede wszystkim jako przełamanie konwencji. Stajemy tu wobec czegoś w rodzaju zaprzeczenia ontologicznej zasady sprzeczności: przedmioty zaprezentowanej tu fantastyki posiadają byt rzeczywisty (w cudzysłowie literackim, rzecz jasna) — tak bowiem, ze specjalnym naciskiem, są przez autorów potraktowane. Jednocześnie jednak bytu tego posiadać nie mogą — przekonuje nas o tym nasza wiedza o rzeczywistości. Mamy tu do czynienia z realistyczną scenerią nierealnej sytuacji, z realizacją tego, co niemożliwe. (A jako niemożliwe odczuwane tym silniej, że atakujące ludzką cielesność, co zwykle szokuje najgwałtowniej). Spotykamy się z poszukiwaniem walorów estetycznych w pojęciu sprzeczności. Jest to, do dalekich granic posunięta, zasada niespodzianki, zaskoczenia czytelnika.

„Wierzę w przyszłe połączenie się owych dwu stanów, pozornie tak sprzecznych: snu i rzeczywistości — w czymś, co będzie rzeczywistością absolutną, w nadrzeczywistości" (Breton: *Manifeste du Surréalisme*, s. 23—24).

„Wyobrażone, urojone — to to, co dąży do urzeczywistnienia" (Breton: *Le revolver a chaveux blancs*, s. 11).

„W epoce snów należało rzucić pomost między światem rzeczywistym a urojonym. Teraz — należy zmieszać je ze sobą i odkryć przez to podstawową jedność człowieka" (Alquié: *Philosophie du Surréalisme*, s. 49).

„Dla Kartezjusza i dla Kanta rozwiązaniem jest więc dualizm. Breton jednak, odrzucając dualizm, nie może poza światem szukać owego pozalo-

gicznego Bytu, do którego dąży; winien go odkryć w tym świecie (...) W samym wnętrzu tego, co dane i poznawalne, winien ukazać przemożny urok nadrzeczywistości. Trudność, która u klasycznych metafizyków rozwiązuje się dzięki rozróżnieniu dwu planów, tu — przekształca się w konflikt, występujący na jednej odtąd, jakby horyzontalnej płaszczyźnie Świata (...)" (j. w., str. 99).

„W większości tekstów nadrealistycznych sen wydobywa się na powierzchnię, wzrusza jednak wtedy tylko, gdy nie poddajemy mu się całkowicie; jedynie dzięki zetknięciu się z prawdami rozumu, które zaciemnia i które go oświetlają, sen wydaje się czymś cudownym, niezwykłym" (j. w., str. 188—189).

„(...) kino wtedy osiągnie naprawdę swój cel, kiedy przestanie się mówić: »film fantastyczny«" (Ado Kyrou: *Le Surréalisme au Cinéma*, str. 87).

Przytoczone powyżej wypowiedzi teoretyków i badaczy nadrealizmu wskazują na jedno z najbardziej istotnych dążeń tego kierunku: połączyć nierealne z realnym w jedną rzeczywistość. W formie prostszej i bardziej ewidentnej niż w poezji dążenie to przejawia się w malarstwie: u Maxa Ernsta, Magritte'a, Salvadora Dali czy Delvaux. (Na londyńskiej Międzynarodowej Wystawie Nadrealizmu, 1936, można było oglądać manekin stanowiący odwrócenie pomysłu jednego z zacytowanych tu wierszy: *La femme à tête de fleurs* [1].)

W szeregu sztuk fantastycznych — nadrealizm jest bodajże pierwszą, która pragnie zerwać ze spirytualizmem i idealizmem. *„Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà, soit dans cette vie?"* [2] — pyta Breton w *Nadji*. W tej transcendencji anty-transcendentnej, w tym *au-delà*, którego szukać należy *l'en deçà* — dopatrywać się wolno sprzeczności. *„Cette conscience métaphysique qui ne croit plus à la metaphysique"* [3] — po prostu pisze Alquié (str. 199). Stąd dwa wnioski: 1) materializacja tego, co nierealne: „rzeczowość" nadrealistycznych „duchów"; 2) rządzące tą sztuką prawo sprzeczności.

Stanowi ono jej centralne pojęcie: główny przedmiot jej ataku, a jednocześnie jej strukturę; słabość, a jednocześnie siłę. Słabość — choćby przez to, że pragnąc żyjącemu w stanie alienacji człowiekowi przywrócić pierwotną jedność, więc — szczęście, dąży do tego ukazując mu obrazy wywołujące grozę. Siłę — gdyż tworzy, czy raczej: współodkrywa nowy rodzaj oddziaływania estetycznego — doprowadzając do maksymalnego stopnia moment zaskoczenia, udostępniając czytelnikowi (widzowi) maksimum przeżycia rekompensacyjno-demiurgicznego — skoro nie obowiązują w niej prawa „rzeczywistości", z prawami logiki włącznie. Skoro obowiązuje w niej prawa tych przełamywanie.

Jednym z wzorców jest dla niej, jak wiadomo, „technika" snu: podobnie realnie-nierealnego.

Przytoczone na wstępie przykłady wprowadzają — oparte na zasadzie sprzeczności — obrazy łączące realne z nierealnym. Stanowią r e a l i z a c j ę wizji, koszmarów, snów. Dążą do osiągnięcia sprzeczności wewnętrznych (stworzone ze wzroku przekupki obcęgi — podnoszą ją w górę: coś takiego, jak gdyby uchwyciwszy się za pięty, unieść się w powietrze). Wywołują nastrój podobny do tego, który przeważa w nadrealistycznym malarstwie.

Bo też — niewiele przypominając konkretne poetyckie realizacje tego kierunku — bliższe są jego plastyce. I tak, na przykład, odpowiednikiem pewnej obojętności niektórych nadrealistów na to, co nazywamy „malarską materią obrazu", wydaje się tu pewna, nierównie mniej jaskrawa zresztą, obojętność młodych poetów na słowo jako element „na równych prawach" współtworzący poezję. (Stąd także — możliwość włączenia do rozważań utworu pisanego prozą.) Obojętność ta stanowi jedną z wielu różnic, jakie dzielą ich wiersze od kanonu estetycznego tzw. „krakowskiej awangardy". Różnicę mniej istotną zresztą niż ta, która w poezji awangardy objawia się brakiem tendencji „realizacyjnych", a stąd brakiem silnego kontrastu-sprzeczności, stanowiącego główny moment omawianego tu chwytu.

Z tym wszystkim — nie wydaje się

[1] Kobieta o głowie z kwiatów.

[2] „Czy to prawda, że tamten świat, cały tamten świat, jest tu, w tym życiu?"

[3] „Owa świadomość metafizyczna, która nie wierzy już w metafizykę".

rzeczą słuszną tendencje tego rodzaju określać jako — po prostu — nadrealizm. Zjawisko jest i węższe, i szersze. Węższe, bo autonomizuje niejako jedną z zasad tego kierunku, być może najważniejszą, wyrwaną jednak z całego teoretycznego kontekstu, mogącą żyć i, jak widać, żyjącą swoim własnym życiem. Szersze — podobne bowiem zasady dostrzec można u pisarzy spoza Bretonowskiego kręgu: u Kafki (w *Przemianie* zwłaszcza) czy u Michaux (który do właściwych nadrealistów nie należy). Nawet o Supervielle'u jego monografistka, Tatiana W. Greene, pisze:

„Czyż duża część tego, co Supervielle napisał między rokiem 1925 a rokiem 1934, nie spełnia wymagań definicji, przy pomocy której Breton określił »działalność nadrealistyczną«: »Wszystko prowadzi do wiary w istnienie takiego stanu umysłu, w którym życie i śmierć, rzeczywiste i urojone, przeszłość i przyszłość, wyrażalne i niewyrażalne, wysokie i niskie — przestają być dostrzegane jako sprzeczności«" (*Jules Supervielle*, s. 318).

Wystarczy przypomnieć o takich wierszach Supervielle'a, jak *L'Oiseau*, by uogólnienie Greena zostało zaopatrzone w konkretne argumenty, zbliżające „nadrealizm" wielkiego poety do ukazanej w tym szkicu zasady twórczej.

Wydaje się zatem rzeczą bardziej słuszną mówić tu o tendencjach — z braku zgrabniejszej nazwy — „nadrealizacyjnych" czy „nadrealizujących". Lub — o estetycznych wartościach nadrealistycznych. Zwłaszcza że poeci, których teksty tu przytoczono, nie poprzestają na tej poetyce (na ogół zresztą, jak w większości podanych przykładów, komplikując ją przez groteskę). Z drugiej strony — nie jedyny to chwyt, zbliżający młodą poezję do nadrealizmu. Zadaniem tego szkicu było jednak ukazać — ten właśnie.[1]

Na tle polskiej liryki wydaje się on zjawiskiem nowym. W prozie — ma protoplastów w Schulzu i Truchanowskim. Można mu zarzucać pewną naiwność. W zamian za to strzeże poetów przed niebezpieczeństwem przeabstrakcjonizowania, przede wszystkim zaś przysparza efektów o niezwykłej sile wyrazu (o pierwszym z tych utworów pisze jeden z najwybitniejszych polskich pisarzy: „zostawia niezapomniane wrażenie swoim niesamowitym realizmem").[2]

Chwyt ten ukazano tu w realizacjach o atmosferze ponurej, tragicznej (lub cyniczno-groteskowej). Niewątpliwie, potrafi on wyrazić wzruszenia typu „tragizm metafizyczny" w sposób wyjątkowo sugestywny. Nie wydaje się jednak, by do tej właśnie tonacji musiał się ograniczać. Stanowi jedną z form jakiegoś, nie skodyfikowanego jeszcze, estetycznego kanonu, który polega na odkryciu piękna w tym, co z samym sobą sprzeczne. Odkrywając piękno, przenosząc wzruszenie na plan estetyczny — wyzwala, zarówno autora jak odbiorcę, od przeżyć związanych z tematem, z atmosferą utworu.

Tomiki, z których pochodzą przytoczone utwory, ukazały się w latach 1958—1959. Ich autorami są Andrzej Bursa, Jerzy Harasymowicz, Ireneusz Iredyński.[3]

Jerzy Kwiatkowski

---

[1] O niektórych innych podobieństwach autor tego szkicu pisał kiedy indziej, np. w recenzji *Wieży melancholii* Harasymowicza (*Twórczość* 1958, nr 8). Podobieństwa te wskazują i inni krytycy. Tak na przykład Michał Głowiński, który zresztą z zagadkowym brakiem konsekwencji w n-rze 22 *Współczesności* (16—30.XI.1960) orzekł, że tendencji „nadrealizującej (...) w ogóle nie można traktować poważnie" — w n-rze 11 *Twórczości* z 1960 r. w bardzo pozytywnej recenzji o *Berenais* Czycza zwraca uwagę na jego „postnadrealizm". W ten sposób chcąc nie chcąc (raczej nie chcąc...) pozostaje w zgodzie z interpretacją niżej podpisanego, którry recenzję pierwszego tomu Czycza zatytułował: *Od Różewicza do surrealizmu* (*Twórczość* 1958, nr 4).

[2] Jarosław Iwaszkiewicz: Życie poety (*Twórczość* 1959, nr 3).

[3] Przykład pierwszy: Andrzej Bursa: *Smok* (*Wiersze*, 1958); przykład drugi i trzeci: Ireneusz Iredyński: *Marzenie o zespoleniu człowieka z przyrodą*. *Wieczór na Kleparzu* (*Wszystko jest obok*, 1959); przykład czwarty: Jerzy Harasymowicz: fragment poematu *Czarny dom* (*Przejęcie kopii*, 1958).

NOWA ZDRADA KLERKA

Przeobrażenia cywilizacji, olbrzymie, nachalne, porywające, są tak bardzo na pierwszym planie, że wszystko inne, przede wszystkim my sami wydajemy się sobie niezmienni, nieruchomi jak punkt widzenia. My sami, a więc my, intelektualiści, patrzymy na przeobrażający się nieprawdopodobnie, nachalnie, przerażająco świat z uczuciem, że się od nas oddala, zostawiając nas na dawnym miejscu jak na wyspie w niezmiennym punkcie widzenia, z którego patrzymy i oceniamy. Intelektualiści, których funkcją jest maksymalna świadomość świata i jego spraw, znaleźli się nieświadomie w niewoli własnych kryteriów, nie dostrzegając, nie przyjmując do wiadomości przeobrażeń, którym wraz ze światem ulegają. A przecież intelektualista, pojęcie tak bardzo dwudziestowieczne, że nieodłączne od tego, co stanowi o tym wieku, więc od zmienności, jest — jak wszystko, co go otaczą — kategorią niestałą. Intelektualista — pojęcie rozległe i wąskie zarazem. Rozległe, gdyż nie mieści się w żadnych ramach zawodu czy grupy społecznej, niesprecyzowane, zamazujące się na pograniczach swojego sensu, rozchwiewające się pomiędzy kontemplacją a działaniem. Wąskie, bo chociażby etymologicznie zakłada specjalizację w abstrakcyjnym myśleniu, nadprodukt inteligencji, nadprodukt w tym sensie, że nie odpowiada określonym potrzebom społecznym.

„Czy są rzeczywiście komukolwiek potrzebni ci intelektualiści teoretyzujący, ci intelektualiści krytykujący, ci wszyscy, co chcą robić tylko to, co kochają, mówić to, co myślą i czują, kiedy cała reszta *sprzedaje swoją duszę* i godzi się na *konieczności obiektywne?* Czy są komukolwiek potrzebni ci ludzie cierpiący na świat i na człowieczeństwo, spowiadający się ze wszystkich swoich potrzeb niezaspokojonych i zapewne niemożliwych do zaspokojenia? Ci nudziarze, co chcą być sumieniem swojego czasu, a więc już przez to samo niebezpieczni i bezużyteczni dla innych i dla samych siebie? Czy są komukolwiek potrzebni ofiarujący to, czego nikt nie pragnie w nadziei, że z ofiary narodzi się pragnienie? Ci wszyscy, co nie mają w rzeczywistości żadnego znaczenia w świecie, kuglarze bawiący się swoim urojeniem siebie?"

Jest to cytat z głośnej na Zachodzie książki André Gorza *Le Traître,** która przed kilkoma laty ukazała się z przedmową Sartre'a we Francji. Ta książka, szkic filozoficzny, a raczej filozoficzna autobiografia, to wypowiedź intelektualisty, który usiłuje się określić i odnaleźć swoje miejsce i rację bytu. Książka Gorza jest więc próbą wyciągnięcia konsekwencji z przeobrażeń współczesnego świata. Próbą rzetelną. Z pewnością. Ale konsekwencje wyciągnięte są tak dalekie, że czytając Gorza niesposób nie pomyśleć: czyżby przeobrażenia, którym świat uległ, były aż tak zasadnicze?

Ostatnią, jaką mam w pamięci, próbą określenia się intelektualisty była *Zdrada klerków* Juliena Bendy (1927). Cóż za przepaść między tymi dwoma stanowiskami! Trzydzieści lat zaledwie dzieli te dwie książki, a wydaje się, że inne stulecia je wydały. Ten dystans pogłębia przypadkowa, bo nawet nie ironiczna zbieżność tytułów. *Zdrada klerków* i *Zdrajca.* Dystans tak wielki, że zdrada ma dzisiaj inne znaczenie niż przed laty trzydziestu. Pamiętamy tezę Bendy: rolą współczesnego klerka, rolą intelektualisty jest strzec stałych wartości humanistycznych, prawdy, dobra, piękna, sprawiedliwości przed utylitaryzmem, wymogami czasu, przemijaniem świata. Zdradzić to adaptować się do świata, to służyć swojej epoce, to podawać rękę cywilizacji. Intelektualista ma być kapłanem myśli bezinteresownej i strzec jej jak świętości przed profanacją zastosowania.

Zdrada klerka przed trzydziestu laty była dobrowolna. Od klerka, od intelektualisty zależała decyzja, czy będzie służył swojemu czasowi, czy wieczności, wartościom świata czy wartościom niezmiennym. W polemice, która się na całym świecie wokół tezy Bendy rozwinęła, kwestionowano wiele, ale nie kwestionowano tego wolnego wyboru. Intelektualista mógł być rzeczywiście albo sędzią, albo podsądnym.

Intelektualista współczesny nie ma już tego wyboru. André Gorz widzi

* Editions du Seuil, Paris.

przed nim jedną tylko drogę: zdradę. Zdrada jest mu narzucona, to warunek jego egzystencji, punkt wyjścia. Zresztą zdrada ma już inny i zakres, i sens. Zdrajca w sensie nadanym mu przez Gorza to już nie ktoś, kto nie dochował wierności tzw. ideałom. One są poza zasięgiem wyboru i czy w ogóle jeszcze są? Gorz w innych kategoriach i w innych dziedzinach operuje. Zdrada dotyczy zerwania lub utrzymania więzi grupowych, środowiskowych i społecznych. Zdradzić to wykluczyć się, wyobcować, zgodzić się na swój los i tak nieunikniony.

Przed trzydziestu laty problem wyobcowania nie istniał w takiej skali jako zjawisko społeczne. Niemieszczenie się w świecie innych ludzi jest rzecz prosta tak stare, jak świat. Mitologie wszystkich czasów mają swoich bohaterów, świętych i wydziedziczonych. Ale spłonąć na stosie czy w kraterze Etny było oznaką wyjątkowości, konsekwencją buntu. W bliższych nam czasach niemieszczenie się w ramach i konwencjach było romantycznym przywilejem jednostki. Wyobcowanie współczesne natomiast to choroba, klęska społeczna, plaga egipska, którą niesie ze sobą wrażliwość i świadomość. Przed wyobcowaniem nie obroni ani rezygnacja, ani samookaleczenie, bo świadomość dokonanej na sobie operacji jest sama przez się wykluczająca. Wyobcowanie to jedno ze znamion rozpadu świata, dezintegracji człowieka wobec cywilizacji. Literatura współczesna diagnozę tę stawiała już wielokrotnie. „Piekło to inni" — słynne sformułowanie Sartre'a obiegło świat. Meursault Camusa otworzył listę bohaterów akceptujących niemieszczenie się, które jest specyficzną wolnością, wolnością rezygnacji. Obcość, wygnanie, wyklęcie w pojęciu egzystencjalizmu to stan świętości. Obcym był Baudelaire, obcy jest Genêt, nie darmo Saint-Genêtem zwany. Człowiek zbuntowany Camusa to próba złamania kręgu wyklętego. Ale Camusowy bunt to coś więcej także, to dezaprobata warunków i form istnienia w ogóle. Postawa prometejska: tylko w walce ze światem może się uformować człowieczeństwo.

André Gorz nie stawia tez, nie postuluje, określa. Pochyla się nad istniejącą sytuacją intelektualisty w dzisiejszym świecie, analizuje ją i szuka wyjścia. Czy je znajduje? Niekiedy samo postawienie pytania jest rozwiązaniem problemu. A tutaj chodzi o określenie kierunku wątpliwości, więcej, zwątpienia w świat, w siebie, w prawo do miejsca na ziemi.

Materiałem analizy André Gorza jest jego własne doświadczenie, jego życie. Używa wszystkich dostępnych mu kluczy. Jego metodzie patronują Marks, Freud i Sartre. Socjopsychoanaliza święci tutaj tryumfy.

Kim jestem? Nie, to niesformułowane bezpośrednio pytanie ma tutaj inny sens i kierunek: kim być nie chcę? Jak nie być tym, kim jestem? Gorz od pierwszego słowa szuka siebie na przekór egzystencji, której nie akceptuje, na przekór światu, z którym nie chce mieć nic wspólnego. Nie chce być tym, kim jest. A kim jest w takim razie? Kim jest ten André Gorz, który nie chce być André Gorzem? Gorz-autor widzi tamtego na wskroś. Obiektywizując go maksymalnie, jego, tego nienawistnego Gorza, który każdej sytuacji czepiał się jak deski ratunku, każdej sytuacji życiowej, rodzinnej, społecznej, ażeby być kimś, tym Gorzem, którym był, ażeby być nim daremnie, bo przecież zewsząd wypędzała go świadomość nieprzystosowania, obcości, wygnania. Być Gorzem znaczyło akceptować los pokonanego, los wypędka. Jedyny więc cel życia: nie być Gorzem, nie być sobą.

Le Traître jest od pierwszej stronicy próbą wyzwolenia się Gorza od Gorza. Gorz mówi o sobie: on, tamten. Niekiedy w jednym zdaniu dwóch Gorzów jest obecnych na raz, Gorz-ja i Gorz-on. Ten, co pisze, 32-letni apatryda żyjący na prawach politycznego azylu w Genewie, i tamten — wiedeńczyk, Austriak po matce, Żyd po ojcu, wyzuty z przynależności społecznej, narodowej, religijnej. Ten, który pisze, śledzi szamotaninę tamtego, który w nim żyje, od którego chce się uwolnić, który jak kłoda u nóg ciągnie go w przeszłość, tę przepaść świadomości. Oderwać się, wyskoczyć ze skóry. Sens każdego zdania, każdego słowa jest ten sam: zabić Gorza, odejść od wszystkiego, co go formowało, urabiało, tworzyło, odejść, a więc zdradzić rodzinę, środowisko społeczne, być żadnym, niczyim, nikim. Być nikim. To pragnienie anonimowości Sartre słyszy już w samym stylu. W przedmowie pisze:

„Usłyszycie głos głuchy, monotonny,

beznamiętny i nie zapomnicie go nigdy. Do kogo należy? Do nikogo. Jakby język zaczął sam mówić. Od czasu do czasu pada słowo *Ja* i już, już zdaje się widać Mówiącego, widać, jak dobiera słowa, szuka określeń. Złudzenie. Podmiot jest czystą abstrakcją, zdanie toczy się własnym tokiem, jeśli przyjęło formę osobową, to tylko dla ułatwienia. Tam ktoś jest rzeczywiście... ale ktoś milczący: przedmiot..."

Gorz swoje wyzwolenie od Gorza powierzył słowu. Ono go — wierzy — złoży na nowo, da mu nową świadomość siebie. *Le Traître* jest diariuszem tej przygody czy tej batalii. Gdzież jeszcze znajdzie się dziś taki przykład wiary w literaturę? Tutaj ta wiara jest absolutna. Tak absolutnie tylko Kafka wierzył. Zdać się na nią, zawierzyć jej, a ona sama pozrywa więzy, unicestwi winy i upokorzenia, zniesie granice ras, przedziałów społecznych, narodowych i otworzy świat wolny, czysty, bez uprzedzeń, niemocy, obcości. Kafka w pokoiku, wtrącony między rodzinne swary, gniew ojca, zatroskanie matki, nad kartką papieru był dopiero wolny i zdając się na słowa dał się nieść daleko, do piekła metafizyki. Gorz tak daleko nie zamierza iść, jego cel jest bliższy. Od literatury oczekuje, aby stworzyła mu warunki nieistnienia w tym świecie, w którym żyć nie chce, aby mu dała poczucie nierealności. „Pisanie jest dla niego — pisze Ja o Tamtym — ascezą, oczyszczeniem, sposobem odrywania się od realności, środkiem stwarzającym stan czystej myśli... Sam w pokoju, który jest dla niego jakby dziurą w świecie, odcinającą się od powszechnej nocy światłem lampy padającym na kartkę papieru, unicestwia świat i samego siebie... i z atramentu tworzy wszechświat własny, nie istniejący nigdzie." Analogia z Kafką już po pierwszych słowach się skończyła. Kafka oczekiwał od literatury objawienia prawdziwego, nieokłamanego pozorami sensu. Gorz pragnie tylko stworzenia mu takich warunków, aby „istnieć najmniej, jak to jest możliwe". Dla niego, tak jak dla Michaux, literatura jest bronią do walki ze światem realnym. Cel jest wiadomy: uzyskać taki stan wyobcowania, ażeby był on przywilejem, a nie klęską. Być obcym z własnego wyboru.

Całe życie Gorza jest pasmem wyobcowań narzuconych przez realność. Już jako dziecko pierwszą wizję świata ma rozdartą na dwa ideały: ojca i matki. Zbliżając się do ideału matki traci związek z ojcem. Jako dziesięcioletni chłopak ma nieustanne poczucie dwoistości, chociaż jego świat nie sięga jeszcze poza opłotki rodzinne. Szkoła daje mu świadomość żydostwa, jest Żydem i jest jednocześnie antysemitą. Jest Żydem z niechęci do matki, do jej ideałów wychowawczych, czułostkowości. Jest antysemitą z nienawiści do ojca, który wystawia go na drwiny kolegów, niesprawiedliwość nauczycieli. Jest jednocześnie bitym i bijącym. Z nienawiści do ojca, do tego Żyda, który w nim jest, chce być męski, wysportowany, szuka przyjaźni nieprawdziwych wśród klasowych zabijaków. A to dopiero początek. Hitleryzm zbliża się do Austrii. Anschluss. Pierwsze tygodnie — euforia. Tryumfuje nad Żydem, który w nim jest, jest wtedy pewien swojego nieżydostwa. Z odznaką Hitlerjugend w gromadzie pędraków bierze niemal udział w demolowaniu żydowskich sklepów. Ale realność mu na to nie pozwala, świat nieżydowski ma go za Żyda. I jednocześnie podskórnie wzbiera w nim wzgardzone żydostwo. Z gniewem, z żalem, wreszcie ze współczuciem śledzi upadek ojca, krach finansowy, rozpoczynający się rozpad rodziny. Wszystko, czego pragnie, jest nierealne: był Żydem i nie był Żydem, kim jest ostatecznie? Nie od niego zależy stabilizacja, wybór miejsca w świecie. Jest obcy na wszystkich frontach. Kilkunastoletni chłopak osiąga pełnię wyobcowania. Przychodzi wiosna 1939 roku. Zalegalizowana paszportem niemieckim ucieczka do Szwajcarii, życie od jednego do drugiego nakazu wysiedlenia. Kim jest? Nie jest Niemcem, nie jest Austriakiem, nie jest Szwajcarem, nie jest Żydem, wszystkie realności są negatywne. Wygnany jest zewsząd.

I tutaj, na bazie tych realności, Gorz rozpoczyna dramatyczną walkę. O co? O odebranie tym realnościom prawa decydowania o nim. Chce być obcy w sposób pozytywny, obcy absolutnie, a nie w stosunku do czegokolwiek. Być nie-Żydem, nie-Niemcem, nie-Austriakiem to zaaprobować przymus świata, to poddać się jego przemocy. Być nikim to dopiero odzy-

skać wolność wobec wszystkich kategorii wykluczających. „Negował — mówi Ja o Tamtym — wszystko, co było mu zakazane, i przez tę negację zakazane stawało się dostępne, możliwe, a tylko przez niego samego odrzucone. Był niczym, bo nie mógł być czymkolwiek, ale swoje wyzucie przeobrażał w bogactwo, nicość we wszechznaczenie, upokorzenie w absolutną wyższość."

Tylko materia jest bezradna. Pozycja człowieka jest zawsze do obronienia, bo o człowieczeństwie decyduje świadomość. Odrzucić świadomość klęski, poniżenia, wyklęcia to sparaliżować atak realności i odebrać jej wszelką przewagę.

Książka Gorza jest próbą określenia się intelektualisty w dzisiejszym świecie. Zakładając wyobcowanie jako stan nieodwracalny Gorz proponuje zdradę, obojętność, negację tych wszystkich czynników i wartości, które współtworzą świat i cywilizację. Godząc się nawet na jego diagnozę niesposób zaaprobować terapii. Chodzi o powstrzymanie procesu wyobcowania, a nie o jego usprawiedliwienie.

Kiedy przed trzydziestu laty Benda oskarżał klerka o zdradę, to w tym oskarżeniu zawarty był wielki sens, sens ostrzeżenia. Strzec wartości wiecznych nie dla nich samych, ale dlatego, że są potrzebne światu. Wzywając klerka do misji najwyższej, misji kapłańskiej Benda bronił tych wartości, bez których ludzkość obejść się nie może.

Wezwanie do zdrady, które Gorz formułuje, ma także sens ostrzegawczy. Ukazuje bowiem gwałtowność procesu dezintegracji. Gorz nie wierzy w możliwość jego zahamowania i w obliczu klęski chce bronić racji bytu klerka. Ale jeżeli klerk już nie jest potrzebny, to obrona daremna. Powołaniem klerka, powołaniem intelektualisty jest bezinteresowność. To jest jego racja bytu. Jej się nie broni, do niej się dorasta.

Minimalizm Gorza powinien dać do myślenia. Świat się zmienia, ale my się także zmieniamy wraz ze światem. I może największą zdradą klerka jest nieogarnianie świadomością skali tych przeobrażeń.

Zbigniew Bieńkowski

HUXLEY WERYFIKUJE

Weryfikuje swoją Apokalipsę z roku 1931*: Po niespełna trzydziestu latach postanowił sprawdzić, ile z proroctw *Nowego wspaniałego świata* doczekało się już spełnienia, ile zaś spełni się niebawem. W ten sposób już w samym założeniu postawił się w sytuacji trochę dwuznacznej, jako autor bowiem powinien się cieszyć z tego, co jako człowieka musi go przerażać. Istotnie, gdy Huxley-prorok załamuje ręce kasandrycznym gestem, za jego plecami Huxley-autor zaciera dłonie z przekorną satysfakcją: „A co, nie mówiłem?". Ostatnia książka Huxleya oprócz tej konfrontacji ma na widoku jeszcze jedno: polemikę z *1984* Orwella i wykazanie, że nie jego, lecz Huxleya wizja przyszłości dostępuje spełnienia.

I tu od razu trzeba zaznaczyć, że w istocie jego dawne antycypacje górują rozmachem, bezstronnością i dowcipem nad bardziej namiętną i dramatyczną, ale nader jednostronną i uproszczoną książką Orwella. Huxley, w przeciwieństwie do Orwella, nie ograniczył się do historii. Jego satyra ogarniała perspektywy nauki, procesy społeczne i kulturowe, zachodzące w najwyżej rozwiniętych krajach całego świata.

W *Nowym wspaniałym świecie*, w dwudziestym szóstym wieku, czyli w szóstym „po narodzeniu Forda", miał zapanować ogólnoświatowy ustrój totalitarny, posługujący się jednak nie środkami terroru fizycznego, lecz intelektualnego i naukowego. Idealnie posłuszne rządowi i idealnie przystosowane do istniejących warunków społeczeństwo byłoby wynikiem celowego kształtowania, wpierw biologicznego

* Aldous Huxley: *Brave New World Revisited*. Harper, New York, 1959.

(„butelkowanie"), potem psychologicznego i społecznego. Jakie dane pozwalają dziś Huxleyowi uważać, że obraz ten nie jest zbyt odległy od współczesnej rzeczywistości?

Nagminne w epoce dzisiejszej zjawisko przeludnienia powoduje, zwłaszcza w mniej rozwiniętych krajach, kryzysy ekonomiczne, których rezultatem jest rosnąca centralizacja, kontrola rządu i wzrost jego władzy. Towarzyszy temu proces koncentracji władzy gospodarczej i politycznej w wyniku postępu technicznego. Nowa struktura społeczna wymaga skomplikowanej i potężnej organizacji. W rezultacie przeludnienia powstaje zjawisko przerostu organizacyjnego społeczeństwa. Jednostka zatraca samoistne znaczenie, staje się mało znaczącą cząstką wielkich organizmów i grup, staje się „człowiekiem organizacji" (wedle terminu Whyte'a), którego dążeniem jest tylko konformistyczne przystosowanie do istniejących warunków. Procesowi temu sprzyjają tendencje „kultury masowej", dostarczającej szerokim rzeszom niewyszukanej rozrywki i urabiającej je wedle pojęciowych i wyobrażeniowych stereotypów. Środki masowej propagandy i reklamy wykorzystują nowoczesne zdobycze psychologii i socjologii dla najskuteczniejszego opanowania umysłów i podporządkowania ich celom politycznym lub handlowym. Radio, telewizja, film, prasa reklamują kandydata na prezydenta podobnymi środkami jak pastę do zębów. Poza tym: „Kandydat musi zabawiać publiczność niechętną wysiłkowi intelektualnemu, niezdolną do dłuższej koncentracji, przyzwyczajoną do łatwej rozrywki, jakiej dostarczają jej telewizja i radio. Przemówienia muszą być krótkie i cięte. Największe problemy współczesne muszą być omówione najwyżej w ciągu pięciu minut. W takich warunkach idealnym środkiem reklamy staje się slogan i oto już jesteśmy blisko pedagogiki i ideologii sloganowej, panującej w *Nowym wspaniałym świecie*. Blisko idealnie przystosowanej do jego warunków społeczności.

Huxley, starając się wykazać, że wszystkie jego przewidywania się spełniają, lub wkrótce spełnią, nieraz zmuszony jest uciec się do wyolbrzymiania drobnych faktów, do naciągania niezbyt sprzyjających okoliczności. Tak jest na przykład w wypadku „hypnopedii", czyli opisanego w *Nowym wspaniałym świecie* systemu nauczania i wychowywania dzieci w czasie snu za pomocą wmontowanych w poduszki głośników, powtarzających stereotypowe teksty i slogany wtłaczające w podświadomość dzieci aksjomaty obowiązującego myślenia. Z szeregu przykładów i argumentów, które przytacza Huxley dla przekonania nas, że rzecz jest już bliska realizacji, niesposób stwierdzić nic więcej nad to, że dokonano w tym kierunku zaledwie kilku nieśmiałych i niezbyt udanych eksperymentów. Fakt bowiem, że w czasie snu hypnotycznego człowiek podatny bywa sugestii — jest grubo starszy niż powieść Huxleya. Jedyną nowością jest zbadanie, że sen lekki może mieć u niektórych osób właściwości snu hypnotycznego. Ale coś podobnego twierdził już Bramwell w 1903 roku w cytowanej przez Huxleya książce.

Innym przykładem „naciągania rzeczywistości" jest porównywanie istniejących i nagminnie stosowanych w Ameryce pastylek uspokajających do „somy" w *Nowym wspaniałym świecie*. Środek pod tą nazwą miał być rodzajem nieszkodliwego narkotyku, który obywatele utopijnego państwa mieli zwyczaj — i wręcz obowiązek społeczny — zażywać w chwilach, gdy świat otaczający przestawał wydawać się im miejscem niezakłóconej szczęśliwości. Huxley widzi analogię między „somą" a karierą szeroko i u nas rozpowszechnionego specyfiku, poczciwego miltown. Wierny swym zainteresowaniom przyrodniczym, przy tej sposobności podaje Huxley interesujące informacje dotyczące nowych środków z zakresu psychofarmakologii. Podobnym na przykład do miltownu preparatem uspokajającym, także o minimalnym stopniu szkodliwego działania ubocznego, jest chlorpromazyna, stosowana w leczeniu osób psychicznie chorych. Oba te leki sprowadzają chwilowe zmniejszenie napięcia nerwowego, tak szkodliwego na dłuższą metę.

Obok tego farmakolodzy wynaleźli ostatnio miksturę działającą w kierunku wyostrzenia percepcji i wywołującą podobne jak peyotl wizje, bądź niebiańskie, bądź infernalne, przenoszące człowieka w inny świat. Ów LSD-25 *(lysergic acid diethylamide)*, którego dwudziestopięciomilionowa część grama stanowi już skuteczną dawkę, jest

w przeciwieństwie do wszelkich narkotyków niemal zupełnie — z punktu widzenia fizjologicznego — nieszkodliwy.

Magiczna „soma" miała jednak nie tylko działanie uspokajające i wizjotwórcze, ale jednocześnie też — pobudzające. I na tym polu farmakologia poczyniła niemałe postępy. W Stanach Zjednoczonych istnieje środek, pod nazwą iproniazid, stosowany przy leczeniu depresyjnych pacjentów, przeciwdziałający apatii i zwiększający ogólną energię psychiczną. Jeszcze lepszym, skuteczniejszym i całkowicie nieszkodliwym ma być preparat amino-alkoholowy deaner, będący jednak dotąd wciąż w stadium doświadczeń. Człowiek stosujący go wymaga mniej snu, jest żywszy i weselszy, myśli prędzej i lepiej. Oto sposób faktycznego przedłużenia i zintensyfikowania życia! Jednakże Huxley przepowiada tym środkom mniej zaszczytne losy. Jako środki tanie, skuteczne, nieszkodliwe a szeroko rozpowszechnione, mogą one zostać wykorzystane przez przyszłego władcę dla politycznych celów. „Niespokojne duchy" zostaną uspokojone miltownem, zaś w obojętnych tabletki pobudzające wzniecą entuzjazm dla polityki rządowej; depresyjnych pesymistów podniesie na duchu deaner, a inni będą mogli emigrować w sen narkotyczny za pomocą LSD-25.

Mimo całej swej nienawiści do tyranii, Huxley przecenia tyranów. Taka troska o dobre samopoczucie społeczeństwa przerastałaby ich dążenia. Huxley zakłada niezwykły stopień inteligencji panującego autokraty przy bardzo niskim poziomie rządzonego społeczeństwa. Zakłada więc jakiś prehistoryczny model tyranii, tymczasem przykład hitleryzmu, którym się głównie posługuje, był odwróceniem takiej sytuacji. Cały paradoks w tym właśnie, że półinteligent zawładnął „narodem filozofów i poetów". Społeczeństwo nowoczesne jest mądrzejsze od tyrana, który je niewoli. Huxley przecenia potencjalnego władcę przyszłości. Jest w tym tak typowa dla intelektualisty fascynacja siłą. Analizując poglądy Hitlera jako agitatora, Huxley przyznaje im dużą siłę oddziaływania. Hitler przemawiał nie do rozumu, lecz do instynktów, do namiętności, które wyzwalał swą demagogią. „Skuteczna propaganda — pisał Hitler — musi być ograniczona do podstawowych konieczności i wyrażona za pomocą stereotypowych sloganów. Stałe ich powtarzanie zaś utrwali myśl w pamięci tłumu". Hitler wg Huxleya wiedział, że masami rządzi instynkt. „Intelektualiści — pisał — biegają to w tę, to w tamtą stronę jak kury na podwórku. Z nimi nie można zrobić historii." Aby ludzi uczynić mniej ludzkimi, niesamoistnymi, bezkrytycznymi składnikami masy, faszyści gromadzili ich dziesiątkami tysięcy na swych uroczystościach, kazali im maszerować w szeregach, aby jednostki utraciły swą odrębność osobową, elementarne poczucie ludzkości i stały się ślepym, rozfanatyzowanym tłumem.

Widząc główną przyczynę nieszczęść ludzkości i zagrażających jej niebezpieczeństw w przeludnieniu i wynikłym stąd przeroście organizacji, Huxley ukazuje jako pierwszą drogę ratunku kontrolę urodzin. Alternatywą jej jest głód i wojna. Przyrostowi organizacji i koncentracji własności i, co za tym idzie, władzy przeciwdziałać należy przez decentralizację i rozdrobnienie własności. Ten ostatni postulat trudno jednak w praktyce pogodzić ze stałym wzrostem postępu technicznego. Huxley zamknął nań oczy. Dostrzegł miltown, przeoczył cybernetykę. Machnął ręką na atomistykę. Nie spojrzał w niebo na krążących satelitów. Nie chciał przyjąć do wiadomości zmian, jakie nastąpiły w ciągu trzydziestu lat od wydania jego powieści. Obraz stał się przez to niepełny, a drogowskazy często wątpliwe.

Leszek Elektorowicz

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

W marcowym numerze THE TWENTIETH CENTURY (vol. 170, nr 109) Colin MacInnes przeprowadza socjologiczną analizę historyjki rysunkowej *Flook i Rufus*, ukazującej się nieprzerwanie od 1949 roku w *Daily Mail*. Pomyślana jako bajka dla dzieci, z biegiem czasu zmieniła się w satyrę na życie angielskie. Twórcą tej tasiemcowej sagi jest Wally Fawkess, z pochodzenia Kanadyjczyk i jeden z propagatorów odrodzenia jazzu, obecnym jego „tekściarzem", czyli *caption writer* (szóstym z kolei), jest George Meller, który również, dzięki rozmaitym artystycznym zawodom, posiada znajomość wielu środowisk. Znajomość tę wykorzystują oni w sposób niezwykle pomysłowy, wplątując swych bohaterów w historie nie z tej ziemi, ale równocześnie tętniące od współczesnych realiów. Bohaterami jest para przyjaciół: mały chłopczyk Rufus i jego wierny towarzysz Flook, coś pośredniego między niedźwiadkiem a małym hipopotamem.

Rayner Heppenstall zastanawia się nad zjawiskiem frankofobii, będącej dość nagminną przypadłością wyspiarzy, dumnych dotąd ze swego *splendid isolation*. Przychodzi jednak czas, kiedy trzeba przyjąć do wiadomości, że istnieją dwie wielkie literatury na świecie, o nieprzerwanej ciągłości rozwoju: francuska i angielska. Ta wzruszająca wspaniałomyślność dyktowana jest zapewne i innymi względami. Nie na darmo Gordon McLachlan w następnym artykule porusza coraz bardziej dyskutowany problem wyższego szkolnictwa w aspekcie niebezpieczeństwa dominacji Związku Radzieckiego.

Równie mało atrakcyjny, mimo sądowego posmaku skargi o zniesławienie, jest protest Barbary Lucas przeciw posłużeniu się przez D. H. Lawrence'a postacią jej ojca w sposób uwłaczający jego pamięci i niezgodny z prawdą w *England my England*. Łącznie z artykułem o szkoleniu narybku aktorskiego i wyjątkowo jałowym felietonem Philipa Toynbee mamy typowy zestaw remanentów miesięcznika zamykającego swą kadencję. Na uwagę zasługuje tylko ukazanie się w druku dwu monografii: G. S. Frazera *Pound* i Cecily Mackworth *Guillaume Apollinaire*.

Numer styczniowy (dzięki kaprysowi dystrybucji jesteśmy zmuszeni omówić go poza kolejnością) skomponowany został na zasadzie geograficznej rozmaitości. Zawiera dwa artykuły o Grecji (Grecja *in natura* i Grecja w literaturze angielskiej), *List z Maroka*, „polityczny" artykuł Toma Hopkinsona (*Czekanie na Lumumbę*), sprawy Cejlonu referowane przez Gamini Saldago i nostalgiczne rozważania dwu autorów książki o amerykanizacji Anglii, Malcolma Brandbury i Bryana Wilsona, na temat, dlaczego młodzi pisarze emigrują do Ameryki.

Marcowy ENCOUNTER otwierają nowe wiersze Toma Gunna. Na prozę składa się opowiadanie Paula Bowlesa, amerykańskiego pisarza mieszkającego w Tangierze, o tematyce lokalnej, i dalszy ciąg *Smutku Tropików* Claude Lévi-Straussa. Rewolucja Fidela Castro podziałała na wyobraźnię intelektualistów całego świata i ma już swoją sporą literaturę. Theodor Drapper, znany amerykański dziennikarz i historyk, zamieszcza reportaż z Kuby, w którym konfrontuje „mity i rzeczywistość". Polemizując z C. Wright Millsem, dowodzi, że rewolucja Fidel Castro jest fenomenem swego rodzaju, jest to bowiem rewolucja klasy średniej zwrócona przeciw interesom tej klasy.

Kenneth Clark, historyk sztuki, z okazji przyznania Praemium Erazmianum w Kopenhadze Chagallowi i Kokoschce, przypomina drogę rozwoju tych tak różnych artystów. Sztuka Chagalla łączy dwa rodzaje abstrakcji, abstrakcyjne formy francuskiego malarstwa, pomieszane z wpływami rosyjskimi. Kokoschka, który zawdzięcza Vincentowi Van Goghowi sposób docierania wprost do duszy ludzkiej, jest niezmordowa-

nym malarzem twarzy. Po pierwszej wojnie wizja jego poszerza się o krajobrazy.

Wypowiadając się na temat koncepcji „afrykańskiej osobowości" Ezekiel Phanlele stara się sprecyzować pojęcie *„negritude"*. Zdaniem jego całkowity powrót do tradycji jest niemożliwy i grozi rozbiciem obecnej struktury politycznej. Artykuł Colin Welsha w lutowym numerze *Encountera* wzniecił nową falę dyskusji na temat *Kochanka Lady Chatterley*. Rebecca West uważa, że jako zjawisko historyczne Lawrence może być porównany do Jean Jacques Rousseau. Lawrence chciał ożywić ludzkie zwierzę, obudzić jego wrażliwość, uruchomić mechanizm, który umożliwił mu stworzenie pojęcia sprawiedliwości i miłosierdzia. Tę reedukację rozpoczął na szczeblu erotyki. Trudno winić go za to. Hoggard również podkreśla, że książka ma intencje moralne, jakkolwiek jej wartość literacka jest problematyczna. Frank Kermode pisze o Henry Millerze i Johnie Betjemanie, dwu pisarzach niezwykle popularnych, a równocześnie nie dostrzeganych przez krytykę. Obaj, jakkolwiek w odmienny sposób, są *laudatores temporis acti*. Wypadek Millera jest szczególnie ciężki i w porównaniu z nim perypetie Lawrence'a są dziecinną igraszką. Miller i krytycy wzajemnie się wykluczają. Wyjątek stanowi szkic Orwella *Inside the Whale (W brzuchu wieloryba)*, z krytyków nowszych tylko Philip Rahv i Alvyn Lee poświęcili mu trochę uwagi. Miller głosi antyintelektualizm, pogardę dla naukowości i wszelkiej abstrakcji, a jednak każdy musi przyznać, że umie pisać. Czy jego pisarstwo ma jakąś wartość poza legendą, jaka mu towarzyszy? Krytyk mógłby przynajmniej odkryć, co jest szablonem w Millerowskiej antyliteraturze. Orwell zrobił to i nazwał Millera spóźnionym echem cyganerii. Twórczość Bentjemana, której łatwość i obfitość graniczą podejrzanie z grafomanią, również jest solą w oku poważnym krytykom. Jego ostatni poemat autobiograficzny, pisany białym wierszem, zrobił raczej nienajlepsze wrażenie.

THE LONDON MAGAZINE (Nr 2 i 3). Ustępujący redaktor John Lehmann żegna się z czytelnikami ostatnim słowem (już trzy numery się ciągnącym) i ilustracją założeń, jakie przyświecały mu w ciągu siedmiu lat redagowania pisma. Na zawartość numeru lutowego składa się pięć krótkich opowiadań, gatunku podobno zanikającego w Anglii, a więc wymagającego specjalnie troskliwego chuchania, z tego tylko jedno pisarki angielskiej, poza tym naturalizowanej Amerykanki, Francuza, północnego Afrykańczyka i Niemki. Szkic Johna Bayleya porusza jeden z otwartych zawsze tematów twórczości, stosunek powieści do życia w interpretacji różnych konwencji i epok, począwszy od etyki moralnej Matthew Arnolda, przez witalizm Lawrence'a aż po obecny etap, określany przez autora jako dyktatura świadomości. To, co miało kiedyś sens moralny, „być po stronie życia", staje się hasłem nietolerancji. Przesądy rasowe, seksualne i pochodzeniowe zastąpiła w wielu współczesnych powieściach dzika nietolerancja w stosunku do ludzi nie objawiających oznak czy stygmatów życia. Tak jak w społeczeństwach totalitarnych, tak i tu istnieje tylko jedna koncepcja życia, koncepcja autora. Dyktatura dobra jest dla geniuszy, ale zgubna w wypadku pisarzy mniej utalentowanych, uleganie zaś tyranii tworu bardzo drugorzędnego jest niesłychanie przygnębiające. Staroświecki szacunek dla osobowości został całkowicie zagubiony w sporze, co pisarz uważa za wartości żywe, a co za martwe. Życie stało się sloganem nietolerancji. „Pisarze, którzy głoszą je w imię techniki czy walki z przesądem, nie są już przedstawicielami humanizmu, ale klubem jakobinów. Po ich stronie życia humanista nie chciałby się znaleźć" — kończy swe wywody John Bayley.

Przegląd książek informuje, że wyszedł pierwszy tom sztuk Brechta, który dopiero teraz zaczyna podbijać kraje anglosaskie, zbiór krótkich opowiadań Tennessee Williamsa, noszący wszystkie cechy jego wielkiego talentu (sentymentalizm, histeria, masochistyczne okrucieństwo połączone z niezwykłą intensywnością wizji). Pewnego podobieństwa w atmosferze dopatruje się recenzent w książce Donalda Windham, *The Warm Country*, opatrzonej entuzjastycznym wstępem E. M. Fostera. Makabryczna fantazja Sykesa Daviesa, *The Papers of Andrew Melmoth*, opowiada o zapalonym uczonym, który ginie w ściekach kanałowych, aby badać życie szczurów. Z jego zapisków

czytelnik dowiaduje się, że szczury są nie tylko odporne na działanie radiacji, ale przechodzą ewolucję w kierunku stadium jaskiniowego człowieka i prawdopodobnej dalszej cywilizacji.

Numer marcowy przynosi dużą porcję poezji, a także fragment powieści Edwarda Upwarda, który bodaj od lat trzydziestych nic nie drukował. Powieść *In the Thirties,* z której pochodzi drukowany fragment, to pierwsza część zamierzonej trylogii. Jej tytuł roboczy brzmi nieco drętwo *Poeta i partia,* tematem jest konflikt między polityką i poezją. Dalej przekłady wierszy duńskiego poety Remco Camperta, należącego do grupy poetów „eksperymentalnych" i mającego już za sobą sześć tomików wierszy i cztery prozy. Wreszcie Francis Wyndham pisze o książce Grahama Greene'a *Burnt-Out Case,* wystarczająco głośnej, aby wymagała dodatkowych komentarzy.

Nowy numer PARIS REVIEW (nr 24) nie zawiera żadnych rewelacji. Dział prozy przynosi cztery opowiadania autorów młodych i mało znanych. Gina Barriault i Thomas Whitebread (zresztą oboje laureaci nagrody Agi Khana za powieść) dają ciekawe próbki prozy współczesnej, zarówno w sposobie obojętnej obserwacji *(Przygodny obserwator),* jak na pół groteskowej tematyki, ze znakomicie uchwyconym sztafażem środowiska artystycznego high life'u *(The Rememberer).* Oprócz tego kameralne i trochę „z łezką" opowiadanie duńskiego pisarza Jana Gerhada Toondera *(The Time We Will)* i początkującej autorki Elizabeth Savage *(Victoria).*

W dziale stanowiącym żelazną pozycję pisma aż dwa wywiady. Pierwszy z nich, poświęcony zagadnieniom prozy, to właściwie wspomnienie dziennikarki francuskiej z kilku kolejnych spotkań z Borysem Pasternakiem, drugi, klasyczny w formie, jest dość nudną rozmową z sędziwym przedstawicielem poezji Nowej Anglii, Robertem Frostem. Najzabawniejsze są jeszcze animozje starszego pana, z którymi się mimo woli zdradza. Ze zdumieniem dowiadujemy się, na przykład, że jego znajomość greki była bez porównania większa niż Pounda, który pod tym względem zdradzał duże braki. W ogóle stosunek Frosta do Pounda cechuje daleko posunięta rezerwa, jakkolwiek pomagał on czynnie w uzyskaniu zwolnienia Pounda z domu umysłowo chorych.

Portfolio zawiera 8 rysunków Leonory Fini. Linia jej delikatnością i lotnością przypomina naszego Uniechowskiego. Leonor Fini to jedna z oryginalniejszych postaci Paryża. Urodzona w Argentynie, łączy w sobie bogatą mieszankę ras, ma bowiem wśród swoich przodków Wenecjan, Neapolitańczyków, Hiszpanów, Niemców i Słowian. Jej projekty scenograficzne, maski i portrety są znane szerokiej publiczności. Jest „malarką malarzy" i „malarką poetów". Paul Eluard, Jean Genet, Max Ernst, Jacques Audiberti, Giorgio di Chirico i Marcel Jouhandeau pisali wiersze i szkice na temat jej utworów.

Numer uzupełniają wiersze Arthura Boyarsa, Lee Gerlacha i Thoma Gunna.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 3, marzec 1961 r. Galeria literackich sylwetek współczesnej Austrii powiększa się w tym numerze o portret Hansa Leberta, o którym pisze Gerhard Fritsch. Lebert, liczący obecnie 41 lat, liryk, nowelista i powieściopisarz, jest znany przede wszystkim jako autor powieści *Wilcza skóra,* która wyszła z druku przed rokiem i zdobyła rozgłos na obszarach języka niemieckiego. Książka opisuje wydarzenia w austriackiej wiosce o symbolicznej nazwie „Milczenie". Pewnego dnia zostaje tu zamordowany jeden z mieszkańców wsi, potem umiera dziecko, wreszcie miejscowość nawiedzają różne klęski żywiołowe. Wieś żyje w strachu i w oczekiwaniu kary, w ustawicznym niepokoju, wywołanym — jak się okazuje w ostatnich rozdziałach — zbrodnią popełnioną na obcych robotnikach,

których zgładzono tu w ostatnich dniach wojny. Książka jest opowieścią o winie i milczeniu, pełną mistycznej atmosfery grozy i niesamowitości. Niektóre jej epizody i fragmenty wywierają duże wrażenie.

W dziale prozy wyróżniają się dwa opowiadania: *Wróżba* Hansa Leberta i *Ocalenie* Dorotei Zeemann, a z wierszy wspomnieć trzeba o strofach Feliksa Grafego, zamordowanego przez hitlerowców w 1942 roku, i o nowych poezjach Juliany Windhager.

Z krytyków zabiera głos Wieland Schmied, który pisze o liryce Hansa Magnusa Enzensbergera, jednego z najoryginalniejszych poetów niemieckich młodego pokolenia i członka „Grupy 47". Milo Dor publikuje rzecz o André Gidzie z okazji dziesięciolecia jego śmierci, wreszcie Hans Vogelsang drukuje artykuł o Marii Ebner-Eschenbach jako poetce współczucia.

Numer zawiera ponadto przegląd najnowszych wydarzeń wiedeńskich teatrów, omówienia bieżących nowości wydawniczych oraz kronikę kulturalną krajową i zagraniczną.

ÖSTERREICH IN GESCHICHTE UND LITERATUR (Wiedeń), nr 2, luty 1961 r. Większą część miesięcznika zajmują artykuły historyczne. Z dziedziny literackiej zwraca uwagę szkic Erwina Rudolfa o nowej serii wydawniczej pod tytułem *Das österreichische Wort*. Edycja ta ma z punktu widzenia austriackiej kultury duże znaczenie, gdyż jest pierwszą popularną serią, tanią i masową, prezentującą dorobek austriackiej literatury. Serię wydaje znane wydawnictwo Stiasny (Graz i Wiedeń). Biblioteczka, mogąca zarówno doborem tytułów, jak oprawą i szatą graficzną konkurować z kieszonkowymi seriami dużych firm niemieckich (Rowohlt, Fischer), liczy już ponad siedemdziesiąt tytułów, reprezentujących wyłącznie austriackie piśmiennictwo, od Walthera von der Vogelweide począwszy, na czasach dzisiejszych skończywszy. Wśród autorów znajdujemy tu między innymi nazwiska Brocha, Rotha, Hofmannsthala, Werfla, St. Zweiga, Kafki, Musila, Schnitzlera itd.

Numer zamykają recenzje książek historycznych oraz dzieł literatury pięknej, wreszcie kronika kulturalna.

FORUM (Wiedeń), nr 87, marzec 1961 r. Kolumna literacka zawiera przepiękne przekłady wierszy Jesienina. Autorem tłumaczeń jest Paul Celan, mieszkający w Paryżu poeta austriacki, jeden z najlepszych liryków tworzących obecnie w języku niemieckim. Tłumaczenia te pochodzą z mającego się w najbliższym czasie ukazać tomu wierszy Jesienina, który wyjdzie z druku u S. Fischera we Frankfurcie. Jedynym utworem prozy jest fragment pamiętników Silonego pod tytułem *Tołstoj w Abruzzach*.

Zaciekawienie wzbudza dział muzyczny. Oprócz relacji o sezonie koncertowym w Wiedniu znajdujemy tu artykuł Franza Wilnauera, który omawia aż siedem książek wydanych w ostatnim roku w Niemczech i Austrii, opisujących wzlot i upadek lekkiej muzy — historię muzyki operetkowej. „Muzyka lekka — pisze autor — jest z natury swojej zarówno estetycznym jak i społecznym zjawiskiem, toteż jej opis musi posługiwać się metodą socjologiczną. Pisać historię walca i operetki znaczy uprawiać socjologię."

Wolfgang Pehnt pisze o sprzecznościach współczesnej architektury. Dział kulturalny zawiera wreszcie relację o repertuarze teatralnym scen wiedeńskich.

rk

Czechosłowacja

HOST DO DOMU, Nr 10-11-12/1960. To zręcznie redagowane pismo o charakterze magazynu literackiego przynosi również w ostatnim kwartale sporo utworów lżejszej muzy, jako to humoreski, krótkie opowiadania satyryczne, epigramaty, anegdoty i próbki humoru ludowego; jest barwne i błyskotliwe, operuje żartem, drwiną czy aktualną aluzją literacką, ale równocześnie kontynuuje prezentację najmłodszych poetów i prozaików czes-

kich (P. Krála, ostatniego surrealisty czeskiego, K. Tachovsky'ego, V. Honsy, L. Szneppa, J. Mikovej, J. Pisztora, R. Záka, P. Kabesza i najzdolniejszego — jak się wydaje — z młodych, Alexandra Klimenta, który potrafił zdobyć już sobie własną pozycję literacką), w dalszym ciągu podtrzymuje dobrą tradycję wywiadów z rodzimymi wielkościami literackimi (i tak w n-rze 10/60 redakcja publikuje wywiad przeprowadzony z sześćdziesięcioletnim już Turkiem Svatoplukiem, znanym również polskiemu czytelnikowi autorem powieści o tematyce socjalnej, w n-rze 11/60 wywiad z pisarzem ustępuje miejsca rozmowie z człowiekiem teatru, Fr. Tröstrem, by znów w ostatnim numerze roku powrócić do literatury, do Karela Novy'ego), nie waha się publikować zwięzłych i syntetycznych portretów pisarzy (jak np. Ivana Sekaniny, Antoniego Tryba, Karela Hynka Machy), a równocześnie zabierać głos w dyskusji nad ciągle żywym i tak wielozna cznym dziełem Vlad. Vanczury, jednostronnie niestety znanego w Polsce z *Piekarza Jana Marhoula* i *Końca starych czasów*.

Artykuły programowe i teoretyczne nie są mocną stroną tego pisma. *Literatura a rewolucja naukowa* K. Zelinskija jest przedrukiem, artykuł J. Opelika (Nr 12) o odpowiedzialności krytyki powtarza niestety dawno już znane sformułowania o dialogu krytyka z autorem, o konieczności krytyki obiektywnej, o wielkich zadaniach i celach współczesnej krytyki literackiej itp. To samo odnieść można do rozważań M. Novaka, dotyczących problemu postępowości w sztuce (Nr 12).

MLADÁ TVORBA, Nr 10-11-12/1960. Szczupłe objętościowo zeszyty miesięcznika przynoszą istotnie reprezentacyjny wybór tego wszystkiego, co młodzi piszą po słowacku. Przyjrzyjmy się najpierw działowi zagranicznemu, który żywo interesuje się twórczością młodych pisarzy w świecie (dotyczy to zwłaszcza obozu socjalistycznego). W numerze dwunastym znajdujemy artykuł A. Piotrowskiego o współczesnej prozie polskiej, w którym spotykamy się z nazwiskami Minkowskiego, Kabatca, Krzysztonia, Grochowiaka, Terleckiego i in. *Mladá Tvorba* publikuje ponadto obszerne reportaże z Bagdadu (nr 10) i Paryża (nr 11).

Spośród utworów oryginalnych na uwagę zasługuje zwłaszcza interesujące opowiadanie pt. *Groby na Dunaju* pióra L. Tažky'ego, powracające do tematyki wojennej, i nowela Mariny Czeretkovej-Gallovej *...o człowieka*, mówiąca o samotności młodej dziewczyny.

Zasadniczy ton tym trzem zeszytom ostatniego kwartału nadaje jednak żarliwa dyskusja o teatrze, i to o teatrze zarówno (i przede wszystkim) dramatycznym, jak i operetkowym oraz o scenie kabaretowej.

Nr 11/60 przynosi interesujący artykuł E. Lehuta, który — stwierdziwszy, że postęp w teatrze czechosłowackim przyniosły ostatnio młode, najczęściej nieprofesjonalne zespoły (głównie praskie) takich ciekawych artystycznie i samowystarczalnych ekonomicznie teatrzyków, jak „Rokoko", „Na zabradli", „Semafor", „Metafora" i in., które odnowiły względnie wprowadziły na scenę formy zapomniane, nie doceniane lub wręcz potępiane, jak jazz, piosenka, groteska, gag, pantomina itp. — domaga się, by i w Bratysławie, owym centrum kulturalnym Słowacji, gdzie w chwili obecnej działają cztery poważne instytucje teatralno-kulturalne: teatr dramatyczny, opera, operetka i filharmonia, wpuścić zastrzyk świeżej i młodej krwi, który by pobudził do żywszego działania owe szacowne, zakrzepłe w tradycyjnym repertuarze instytucje. Swoistym pendant do wspomnianego artykułu są uwagi St. Miczinecz, poświęcone repertuarowi teatru dramatycznego w Bratysławie i kolejom tej pierwotnie młodzieżowej sceny. Ostatni rok przyniósł przełomowe ożywienie repertuarowe, grano m.in. *Dziennik Anny Frank* i *Pierwszy dzień wolności* L. Kruczkowskiego, którą to sztukę autor artykułu uważa za najlepszą inscenizację sezonu (obok *Trzech pomarańczy*). Ponadto w numerze wywiad z dwoma reżyserami operowymi, M. Fiszerem i J. Gyermekiem, którzy — zapytani o najwybitniejsze współczesne opery słowackie — wymieniają twórczość znanych i poza granicami Czechosłowacji kompozytorów: Suchonia i Cikkera; impresje z podobno doskonałego programu kabaretowego scenki młodzieżowej w Pardubicach (gdzie najmocniejszym punktem programu jest — jak się

wydaje — pantomina, która przeżywa w całej republice swój prawdziwy renesans) i wreszcie garść informacji o bratysławskim życiu teatralnym.

Z rzeczy interesujących polskiego czytelnika przychylna nota o wydanym po polsku tomie wierszy Halasa.

SLOVENSKÉ POHĽADY, Nr 6-7/8-9-10-12/1960. Nazbierało nam się tych pękatych miesięczników aż sześć, w tym jeden nawet podwójny, nie będzie jednak kłopotu z zasygnalizowaniem czytelnikowi polskiemu co ciekawszych artykułów i zrelacjonowaniem jakichś interesujących dyskusji i polemik, gdyż pismo to przede wszystkim poświęcone jest publikowaniu oryginalnych wierszy i opowiadań (często zakrawających swą objętością na małe powieści), także sztuk teatralnych i fragmentów scenariuszy filmowych, a nawet obszernych reportaży z podróży (por. np. wrażenia z Japonii J. Roznera, opublikowane w Nr 7/8), których omówienie przekracza możliwości i ramy tej rubryki. Ponadto *Slovenské Pohľady* spełniają również (i to z powodzeniem!) rolę informacyjną w odniesieniu do światowej produkcji kulturalnej, i wystarczy wymienić garść nazwisk prezentowanych autorów, takich chociażby, jak Björnstjorne Björnson, Minto Saád Hasan, Maupassant, Apollinaire, Clair, Italo Calvino, Dürrenmatt, St. Zweig i Hemingway, wreszcie Majakowski, Szczipaczow, Rylski, Bagricki, Dudincew i Kuzniecow, a z polskich twórców T. Różewicz, A. Rudnicki, Dygat i S. Zieliński — by zorientować się, co czytają i o czym dyskutują czytelnicy omawianego pisma. Redakcja stara się sumiennie informować słowacką publiczność czytającą o najbardziej interesujących zjawiskach współczesnego życia literackiego na świecie. I tak opublikowano tu kolejno: fragmenty obszernego studium J. Jewninovej o francuskiej powieści realizmu krytycznego (Nr 6), szkic Jana Váleka o amerykańskiej „Beat Generation" (Nr 7/8) i w tymże samym numerze rozważania Carlo Salinari nad powieścią współczesną, nad kryzysem tego gatunku literackiego. G. Albrecht pisze w N-rze 10 o zagadnieniach periodyzacji niemieckiej emigracyjnej literatury antyfaszystowskiej, a Jan Sedlak zastanawia się (w N-rze 9) nad rozmaitością gatunków literackich w polskiej prozie współczesnej, widząc w tej rozmaitości najcharakterystyczniejszą cechę polskiej literatury współczesnej.

Głównym jądrem jednakże *Slovenských Pohľadów* są sprawy bezpośrednio związane ze słowackim (głównie) i czeskim (w mniejszym stopniu) życiem kulturalnym w ogóle, a literackim w szczególności. Mamy tu więc sporo artykułów problemowych.

Ale podczas gdy krytycy i działacze piszą sążniste artykuły i sprzeczają się na temat poszczególnych książek (jak choćby owej głośnej *Wielkiej samotności* I. Krziża, zbyt „czarnej" dla niektórych), przypatrzmy się, jak wygląda praktyka literacka, jak naprawdę piszą młodzi i starzy, których redakcja *Slovenských Pohľadów* uważa za słuszne drukować. Otóż wśród dość dużej ilości opowiadań, szkiców i w ogóle fragmentów prozy uderza przewaga wciąż jeszcze bardzo tradycyjnej, staroświeckiej, dziewiętnastowiecznej prozy — opisowej, drobiazgowej, sumiennej, analitycznej, dogłębnej, rozwlekłej. Jeśli jeszcze w zakresie tematyki widzi się pewne interesujące próby, jak choćby u A. Hykischa (*Len raz sa zablyslo*, Nr 6/60, czy *Lavica má dve strány*, Nr 10/60), który szuka jakiegoś nowego spojrzenia na sprawy produkcyjno-polityczne, próbuje wzbogacić je jakimś podtekstem psychologicznym, to u znakomitej większości pisarzy sprawy formy, środków wyrazu wciąż jeszcze nie leżą — jak się wydaje — w sferze poszukiwań, fermentu, po prostu ciągle tkwią oni jeszcze w wieku XIX, w królestwie „realizmu krytycznego". Z tym większym uznaniem powitać należy świeżą, oszczędną w wyrazie, pełną wdzięku i prostoty prozę Klary Jarunkovej oraz działającą równie odświeżająco *Neistotę* Jaroslavy Blažkovej, opowiadanie nie tylko nowoczesne formalnie, ale i pełne młodzieńczego buntu przeciwko ustalonym kanonom, stylowi życia, stabilności mieszczańskiej.

I wreszcie na zakończenie odnotować trzeba entuzjastyczną w tonie notę, poświęconą L. Kruczkowskiemu z racji jego 60-tych urodzin (Nr 7/8-60).

Donata Ciepieńko-Zielińska

Bogaty numer marcowy TEMPS MODERNES nie uległ konfiskacie i ukazał się wyjątkowo punktualnie. Najcenniejszą jego pozycją jest bardzo obszerne studium etnologiczne Claude Lévi-Straussa o północno-kanadyjskim micie Asdiwala, przypominającym, pod wieloma względami, grecki mit o Heraklesie. Praca ta jest dlatego szczególnie ciekawa, że nie zapoznaje nas, jak to zwykł czynić szkic popularyzatorski czy nawet esej, z dawno osiągniętymi wynikami badań uczonego, na nowo tylko zestawionymi czy opracowanymi, ale pozwala nam prześledzić sam tok rozumowania, sposób kojarzenia. Widzimy, na jakiej zasadzie to się odbywa, jak „zaskakują" poszczególne szczegóły, po jakiej nitce dochodzi uczony do kłębka swoich uogólnień. Na podstawie różnic w czterech zanotowanych relacjach tego mitu, spisanych w czterech różnych stronach Alaski i Kanady, Lévi-Strauss wyprowadza bardzo daleko idące wnioski dotyczące różnic w sytuacji ekonomicznej, obyczajach i wierzeniach zamieszkujących te połacie ziemi ludów, ba, wzorem europejskich archeologów, rysujących mapę prac herkulesowych, Claude Lévi-Strauss wytycza dokładnie na mapie szlak ziemskich wędrówek Asdiwala. Aż dziw bierze, ile tajemnic kryć się może w fabule ludowego podania, które brzmi jak bardzo fantastyczna i bardzo zresztą piękna bajka dla dzieci. W tymże numerze interesujący fragment nowej książki Marthe Robert, pt. *Stare i nowe*, która jest wielkim esejem o problemie naśladownictwa w powieści. Marthe Robert, tłumaczka *Dziennika* Kafki na francuski i autorka najlepszej książki o Kafce w tym języku, zastanawia się w swoim eseju, na przykładzie trzech wielkich powieści: *Don Kiszota, Martwych dusz* i *Zamku*, nad sprawami konwencji i banału, odkrywczości i oryginalności w dziele literackim. Warte jeszcze zasygnalizowania dwie prace ekonomiczno-polityczne, André Gorza *Gaullizm i neokolonializm* oraz Serge Malleta kolejny fragment studium o kształtującej się nowej organizacji rynku rolniczego we Francji, zawierający spostrzeżenia o wiele zresztą ogólniejsze, niżby na to wskazywał tytuł. Jean Louis Ferrier ogłasza wielki artykuł o malarstwie Lapoujade'a, którego wystawa wydaje się być wydarzeniem artystycznym paryskiego sezonu.

Dość ubogo natomiast prezentuje się marcowy zeszyt LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. Piękny opis okolic Aleksandrii daje Jean Grenier, nauczyciel i przyjaciel Camusa, ale jest to drobiazg na osiem stroniczek. Dalej opowiadanie Claude Martine (chyba debiutantki) o amorach dojrzałej kobiety z młodym żygolakiem, napisane zresztą z zacięciem (co rzecz zawdzięcza może temu, że jest pisana w pierwszej osobie), parę kartek z dziennika Jouhandeau, ładny, lecz bagatelny szkic Dominique Aury o *Tristanie i Izoldzie*, interesujące omówienie ostatniej publikacji wybitnego filozofa Maurice Merleau-Ponty pióra Michel Deguy oraz, w dziale *Textes* (przynoszącym listy, inedita, ocalałe fragmenty, nowe przekłady nie żyjących już pisarzy), nieznany, niesłychanej gwałtowności pamflet Karola Péguy na sławnego (w swoim czasie oczywiście) historyka Ernesta Lavisse'a. Boże, jak ci staruszkowie umieli się rugać! Nawet Zygmunt Kałużyński, najznakomitszy z naszych pamflecistów, równać się z nimi nie może. Okazuje się, że tzw. „dobre obyczaje", na które powołują się zwykle wielkim głosem co celniej trafieni „dyskutanci", są zwyczajnym mitem, który nigdy nie miał prawa obywatelstwa na tej ziemi. Nic w tym złego osobiście nie widzę i wolę najbardziej nieobyczajną polemikę niż ziejącą ze szpalt nudę.

MERCURE DE FRANCE przynosi na czołowym miejscu szkic poety i krytyka (jedynego francuskiego tłumacza Szekspira z prawdziwego zdarzenia) Yves Bonnefoy o *Sezonie w piekle* Rimbauda. Nie pierwszy to drukowany ostatnio jego szkic o Rimbaudzie, zdaje się więc zwiastować nową książkę w przygotowaniu. Wprawdzie trudno sobie wyobrazić, co jeszcze nowego można na temat Rimbauda napisać po niedawnej summie krytycznej Etiemble'a, ale na tym przecież nowe pole-

ga, że trudno je sobie przedtem wyobrazić. Fakt, że każdy czy prawie każdy „liczący się" poeta francuski — i to od ilu już pokoleń literackich — musi napisać „swoją" książkę o Rimbaudzie, świadczy dowodnie o tym, iż wciąż trwa jeszcze w poezji epoka zainaugurowana błyskawicą jego geniuszu. Poza tym esejem i przyjemnymi wierszami Yvette Sheringham niewiele w tym numerze do czytania. Pierwsza część jest tak uboga, że zdając sobie widocznie z tego sprawę redakcja przeniosła do niej normalną, comiesięczną kronikę Nicole Vedrès. Kronika jest istotnie świetna, ale nie potrafi przecież zastąpić kawałka zwykłej, dobrej prozy. Tego zaś nie uświadczysz na lekarstwo.

Parę interesujących pozycji znalazło natomiast schronienie w marcowym numerze LA TABLE RONDE. Przede wszystkim bardzo ciekawa korespondencja Tomasza Manna ze znanym religioznawcą i badaczem mitów antycznych, prof. Kerenyi. Korespondencja ta, datowana z ostatnich lat życia pisarza, zawiera istotne dość zwierzenia Manna na temat *Faustusa, Józefa i jego braci, Wyznań hochsztaplera Feliksa Krulla.* Interesujący artykuł o wierzeniach i obyczajach dawnych Gallów daje Henry-Paul Eydoux. Dobre, choć trącące trochę szkolarstwem, studium o technice impresjonistycznej w *Art Poétique* Verlaine'a drukuje Maurice Got.

Marcowe ESPRIT na czołowym miejscu drukuje obszerny artykuł polityczny Paul Thibauda pt. *O naruszeniu bezpieczeństwa Francuzów.* Stały współpracownik tego pisma, Thibaud, jest także redaktorem biuletynu informacyjnego Komitetu Maurice Audina. Jego czynna walka publicystyczna z torturami i wojną w Algierze doprowadziła parę miesięcy temu do rewizji w redakcji *Esprit,* w wyniku której został aresztowany i osadzony na krótki zresztą czas (bo zupełnie bezpodstawnie) w więzieniu. W artykule swoim Thibaud rozprawia się definitywnie z mitem o wolności Francuzów. „W dyskusjach nad małym winem w Café du Commerce przyjmuje się jako pewnik, że Francja jest najbardziej swobodnym krajem świata. Optymizm ten jest w pewnym stopniu usprawiedliwiony: nigdzie się tak swobodnie nie pije wina ani nie sypia z kobietami jak we Francji i tych wolności słusznie nam może zazdrościć przeciętny obywatel stanu Massachussets na przykład". Jeśli idzie o inne wolności, sprawa znacznie się komplikuje. Thibaud przytacza, dla udokumentowania swoich twierdzeń, najpełniejszy chyba materiał dowodowy, jaki dotychczas zebrano, przy lekturze którego robi się trochę zimno. Niepostrzeżenie dla większości obywateli tego kraju reżim przekształcił się z demokratycznego wprawdzie nie w totalitarny, ale w tzw. *régime autoritaire.* Od faszyzmu dzieli go już tylko krok i — to nie bagatela, oczywiście — osoba generała de Gaulle. Ale de Gaulle nie jest wieczny, po jego odejściu nic w strukturach wewnętrznych ustroju V Republiki nie będzie się w stanie przeciwstawić zaciśnięciu Francji pętli na gardle przez faszyzm. Chyba że wraz z zakończeniem działań wojennych w Algierze najbliższe miesiące przyniosą zmiany w ukształtowaniu sił politycznych we Francji. Na to się jednak nie bardzo zanosi. Szkic George Barlowa traktuje interesująco o współczesnej antyutopii (analogicznie do antypowieści). Autor zwraca uwagę na to, że ów rodzaj literacki, jeden z najstarszych, bo wywodzący się aż od Platona, zmienił kardynalnie swe oblicze w dwudziestym wieku. Wyimaginowany obraz doskonałego społeczeństwa przyszłości tchnął zawsze aż do przesady, aż do śmieszności optymizmem. Nie można tego powiedzieć o dzisiejszych utopistach. Ani *Nowy wspaniały świat* Huxleya, ani *1984* Orwella nie napawają optymizmem. O ile dawna utopia była z reguły zapładniająca, mobilizująca, postępowa, o tyle dzisiejsza jest czysto negatywna, reakcyjna, jest antyutopią. Zrozumiałe, że Zachód, świadom pochyłej stromizny, po jakiej się toczy, nie może w tej chwili produkować innej. Ale czy istotnie nie ma dla człowieka innej przyszłości niż ta z koszmarnych wizji Huxleya i Orwella? A jeśli jest, to gdzie ma powstać, gdzie może powstać nowa, współczesna, postępowa i zapładniająca utopia?

Marcowy numer PREUVES na koniec przynosi bardzo niegłupie rozważania Jean Bloch Michela na temat nowej powieści i *mass-culture.* Jakie są powody obecnego kryzysu powieści,

tego specyficznie europejskiego gatunku literackiego, którego nie znają inne piśmiennictwa czy kultury? Tkwią one głęboko w samej powieści jako takiej. „Wydaje się bowiem, że powieść zrodziła się z kryzysu religijnego, który był skutkiem Reformacji. Zrodziła się w dniu, gdy zakwestionowano stereotypy, komunały, na jakich opierała się myśl europejska. Zrodziła się w dniu, gdy każdy człowiek, indywidualnie, został zmuszony przez historię do trudnego i bolesnego wyboru, gdy struktury tradycjonalnego myślenia zostały nie tyle zburzone, co podważone. (...) Można przyjąć, że powieść nie narodziłaby się nigdy, gdyby religia przyniosła odpowiedź na wszystkie pytania, jakie sama w umyśle ludzkim zrodziła, innymi słowy, gdyby nie podważono zasad religii chrześcijańskiej i gdyby wprowadzone przez nią w obieg stereotypy myślenia nie zblakły w umysłach pisarzy i czytelników." Tak więc powieść jest w samym swoim założeniu próbą wytłumaczenia świata, metodą inwestygacji, sposobem poznania. Nic dziwnego, że przeżywa kryzys w momencie, gdy tradycyjny sposób opisywania świata nie przylega już do moralnej i społecznej sytuacji człowieka, gdy poszerza się niebezpiecznie rozziew między światem opisywanym a światem rzeczywistym. Jean Bloch Michel jest przekonany, że w ostatecznym rozrachunku dojdzie do syntezy pomiędzy powieścią tradycyjną a antypowieścią, że tracąc na bezkompromisowości, lecz zyskując na skuteczności, nowa powieść wzbogaci stary ten gatunek o nowe środki wyrazu, o nowe spojrzenie, pozwalające bliżej, głębiej dotrzeć do sedna sprawy, pełniej i bogaciej opisywać — a więc rozumieć — świat istniejący. Bardzo słusznie też zwraca uwagę, że to, co obejmuje się ogólnym mianem nowej powieści czy też antypowieści francuskiej, jest w gruncie rzeczy bardzo niejednorodne. Próby Becketta, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grilleta, Michel Butora, Claude Simona czy Marguerite Duras wyrastają wprawdzie z tego samego poczucia niewydolności tradycyjnego sposobu pisania powieści, ale rozchodzą się w najróżniejszych kierunkach, często wręcz przeciwstawnych. Nie wiadomo dziś jeszcze, który okaże się najbardziej odkrywczy, który owocować będzie najpełniej, ale wszystkie z pewnością przyczynią się do odrodzenia i wzbogacenia powieści.

jl

Niemiecka Republika Demokratyczna

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin, NRD), nr 3, marzec 1961 r. W związku ze zbliżającym się V Kongresem Pisarzy Niemieckich NRD na początku numeru zabiera głos naczelny redaktor miesięcznika, Wolfgang Joho, który daje ogólną ocenę dyskusji przedzjazdowej. O problemach Kongresu debatuje się od wielu miesięcy na łamach pism literackich, w zrzeszeniu pisarzy, swoje zdanie wypowiadają krytycy, miłośnicy literatury, fachowcy i czytelnicy. Joho ocenia dodatnio zasięg dyskusji, stwierdza jednak, że dotychczas nie przyjęła ona charakteru prawdziwie twórczej wymiany zdań.

Z prozy zasługuje na uwagę fragment mającej się ukazać powieści z życia robotników stoczni okrętowej w Warnemünde pod tytułem *Początek w stoczni*. Autorem powieści jest Franz Fühmann, jeden z najzdolniejszych prozaików NRD. Sporą część numeru zajmuje farsa sceniczna Haralda Hausera *Upiór z Frankenhöh*, opisująca stosunki polityczne w Niemczech zachodnich.

Literaturę zachodnio-niemiecką reprezentuje fragment powieści Martina Walsera *Półczas (Die Halbzeit)*, która wyszła niedawno z druku nakładem wydawnictwa Suhrkamp we Frankfurcie nad Menem. Książka ta, odtwarzająca kulisy „wielkiego businessu" we współczesnej Niemieckiej Republice Federalnej, zyskała dużą poczytność i pochlebną opinię krytyki. W innym miejscu Hermann Kant omawia zachodnio-niemiecką edycję *Żyję w Republice Federalnej*, zbiór artykułów pisarzy przynależnych prze-

ważnie do „Grupy 47", rysującej blaski i cienie życia na zachód od Łaby. Wydawcą tomu jest Wolfgang Weyrauch, a wśród piętnastu autorów znajdujemy nazwiska Koeppena, Hansa Wernera Richtera, poety Enzensbergera, nowelisty Schnurrego, teologa Gollwitza, krytyka Waltera Jensa. Rzecz ta ukazała się nakładem wydawnictwa List w Monachium i spotkała się z atakiem niemieckich konserwatystów.

Dział poetycki zawiera wiersze Huchla, Kuby i Kunerta. Obszerny dział recenzji omawia bieżące nowości wydawnicze.

SINN UND FORM (Berlin, NRD), luty 1961 r. Tym razem większą część numeru wypełniają utwory pisarzy zagranicznych. Pismo drukuje szkic Aragona o Saint-John Persie oraz dwa literackie portrety André Maurois, jeden poświęcony Lwu Tołstojowi, drugi — Wolterowi. Francję reprezentuje wreszcie ksiądz Robert Davezies, autor słynnej książki *Le Front* (Les Editions de Minuit, Paris 1960), opisującej okrucieństwa wojsk francuskich w Algierii. Redakcja publikuje rozdział tej książki pod tytułem *Dzieci*.

Z radzieckich pisarzy zabiera głos Ilja Erenburg. Dwumiesięcznik drukuje kilka fragmentów jego *Francuskich notatek*, które ukazały się w formie książkowej w Moskwie w roku 1959. W dziale poetyckim znajdujemy doskonały przekład Ericha Arendta *Od elementarnych* Pabla Nerudy.

Problematykę niemieckiego życia kulturalnego poruszają trzy prace. Werner Krauss pisze o niemieckim Oświeceniu, a Herbert Ihering o nestorze niemieckich reżyserów, siedemdziesięcioletnim Erichu Englu, jednej z najciekawszych postaci współczesnego teatru w NRD. Erich Engel debiutował na początku naszego stulecia w teatrach Hamburga i zabłysnął szybko jako doskonały interpretator Bertolta Brechta. Obecnie jest reżyserem Deutsches Theater w Berlinie. Jego inscenizacje *Matki Courage, Galileo Galilei* i *Opery za trzy grosze* należą do najoryginalniejszych zjawisk niemieckiego życia teatralnego.

Z niemieckich prac warto wreszcie przeczytać błyskotliwy szkic Hansa Mayera o Fauście. Jest to historyczny zarys przemian, jakim podlegała postać Fausta w dziejach niemieckiej literatury przed Goethem, w szczególności w czasach Oświecenia i w okresie „Burzy i Naporu". Numer zamykają uwagi Herberta Iheringa o nowym repertuarze teatralnym i filmowym w Niemieckiej Republice Demokratycznej.

rk

Niemiecka Republika Federalna

AKZENTE (Monachium), nr 1, luty 1961 r. Numer jest wypełniony po brzegi poezją i problemami liryki. Pozostaje to w związku z Międzynarodowym Kongresem Pisarzy tworzących w języku niemieckim. Kongres ten odbył się w Berlinie pod hasłem „Liryka dzisiaj" i był niejako przeglądem współczesnych kierunków i stylów poetyckich w Niemczech zachodnich, Austrii, Szwajcarii oraz wśród emigracji niemieckiej. W czasie obrad wielu poetów czytało swoje wiersze i dyskutowało o zagadnieniach poezji, zabrali także głos krytycy i znawcy przedmiotu. Bardzo licznie była reprezentowana „Grupa 47".

Monachijski dwumiesięcznik publikuje znaczną część kongresowych materiałów. Są tu wiersze G.B. Fuchsa, Güntera Grassa, Rudolfa Hartunga, Helmuta Heissenbüttela, Franza Mona, Peter Rühmkapfa, dalej wypowiedzi tych poetów o rozwoju i zagadnieniach nowej poezji. Na ogół zainteresowanie skupia się na sprawach formy eksperymentu, na możliwościach kształtowania słowa w naszej epoce, ale cały ten dyskurs trzyma się ziemi, nie rozpływa w rozrzedzonym powietrzu abstrakcji, nie przechodzi w akrobatykę pojęć, w czym niekiedy lubują się Niemcy. Pod tym względem charakterystyczne są wywody Rudolfa Hartunga, poety, krytyka i eseisty,

wydawcy doskonałego pisma literackiego *Neue Deutsche Hefte*. „Problemów strukturalnych jest jeszcze moc — powiada Hartung — ale ograniczenie się tylko do nich redukuje tak drastycznie możliwości języka i wiersza, że wiersz nie może w pełni wykorzystać swoich możliwości. Ta sztuczna redukcja i, co za tym idzie, rezygnacja ze świata zbyt ułatwiają zadanie poecie: wiersz produkuje swoje rzekome nowostki w próżni, a ciężar, który poeta podnosi, jest z tektury."

W zakończeniu numeru znajdujemy trzy nowele. Autorem pierwszej, *Daniela w puszce od sardynek*, jest Gisela Elsner, drugą, *Przed powrotem do domu*, napisał Hans Daiber, trzecia, pióra Josefa Wankera, nosi tytuł *Przedpokój*.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Baden-Baden), nr 2, luty 1961 r. Z publicystyki dotyczącej spraw kultury zwracają uwagę dwa artykuły: Alfreda Marchioniniego o zadaniach niemieckich uniwersytetów i szkic Antona Henze pod tytułem *Druga połowa sztuki*.

Przez „drugą połowę" sztuki Henze rozumie jej konsumenta, a więc czytelnika, słuchacza na sali koncertowej, widza w teatrze lub galerii malarstwa. Henze daje ciekawy, historyczny rys ewolucji poglądów na oddziaływanie sztuki. W czasach przedhistorycznych, wywodzi, nie istniała owa „druga połowa", dzieło sztuki było tworem magicznym, jeśli artysta rysował zwierzę, to nie po to, by je oglądano, lecz by je ujarzmić lub unieszkodliwić. Obraz znalazł swoją „drugą połowę" dopiero w czasach historycznych, a utracił ją lub zlekceważył w nowoczesności, od kierunku *l'art pour l'art* począwszy aż po szkoły propagujące absolutny autonomizm sztuki.

Te objawy autonomizmu niepokoją autora przede wszystkim w architekturze, sztuce zdawałoby się jak najbardziej użytkowej. „W architekturze — czytamy — stosunek pomiędzy pierwszą a drugą połową sztuki pozostawał zawsze bardziej jednoznaczny i przejrzysty aniżeli w sztukach plastycznych. Budowla może powstać tylko wtedy, kiedy architekt i zleceniodawca lub użytkownik znajdują wspólną drogę; wolnych dzieł sztuki budowlanej nie ma. Wzajemne oddziaływanie człowieka i architektury objawia się nie tylko w zleceniu i funkcji, obserwujemy je także wyraźnie w rozwoju artystycznym."

Henze stwierdza i podaje na to przykłady, że ostatnio w europejskiej architekturze „została zachwiana równowaga pomiędzy pierwszą a drugą połową sztuki, i to w większym stopniu aniżeli w sztukach plastycznych".

Z prozy trzeba zwrócić uwagę na opowiadanie Jacoba Picarda *Zemsta*, poruszające sprawy na ogół we współczesnej literaturze zachodnich Niemiec pomijane milczeniem. Chodzi tu o problem odpowiedzialności Niemców za zbrodnie narodowego socjalizmu. Numer zamykają recenzje bieżących nowości wydawniczych.

DIE NEUE RUNDSCHAU (Frankfurt nad Menem), nr 4, ostatni kwartał 1960 r. Kwartalnik literacki firmy S. Fischer ukazuje się z dużym opóźnieniem, dopiero dzisiaj wyszedł z druku ostatni zeszyt minionego roku. Numer ten wyróżnia się rozmaitością i bogactwem materiału, dużą ilością przekładów, form literackich i publicystycznych.

Dwie nowele: Karla G. Hufnagla *Gra* i Wolfganga Wiesera *Duże zwierzę ma duszę*, wreszcie opowiadanie Italo Calvina *Posiłek z pastuchem* wypełniają dział prozy. Z publicystyki krytycznej czyta się z zaciekawieniem rozprawę lipskiego filozofa Ernsta Blocha pod tytułem *Forma historii detektywnej i filozofia*. Szkic rozpoczyna się od twierdzenia: „Wśród powieści detektywistycznych znajdujemy tyle nędznej szmiry — w powieści miłosnej i tak zwanej powieści społecznej znajdziemy prawdopodobnie jeszcze więcej szmiry, co oczywiście nie świadczy przeciwko tym gatunkom". W dalszym ciągu autor bada konstrukcję, zasady i myślową podstawę wątków sensacyjnych, motywów zbrodni i jej wykrywania w literaturze światowej od *Króla Edypa* począwszy, poprzez *Tom Jonesa*, *Rozbity dzban*, nowele Poego, na *Wybrańcu* Tomasza Manna skończywszy. Uwagi Blocha zaskakują paradoksami i odkrywczością, zmuszając do zastanowienia się nad cechami gatunku powieści detektywistycznej, którą autor w znacznej mierze

rehabilituje. „W literaturze, która się stała trywialna — brzmi konkluzja — nie tkwią bynajmniej trywialne elementy i tutaj napięcie ma swoją mądrość i sens".

Godny polecenia dla germanistów jest szkic Emila Staigera o Ludwiku Tiecku i początkach niemieckiego romantyzmu. Nowostką jest jednoaktówka Thorntona Wildera *Weronika i duma* z nie ogłoszonego jeszcze cyklu dramatycznego *Siedem grzechów głównych*. Na końcu numeru znajdujemy obszerną bibliografię nowości wydawniczych.

MERKUR (Stuttgart), nr 156, luty 1961 r. Numer zawiera dwa ciekawe studia dotyczące kultury naszego stulecia. Pierwsze to rozprawa Herberta Maleckiego o malarskiej perspektywie i jej rozwoju w ostatnich stuleciach. Rzecz ta jest przyczynkiem do rozwoju malarstwa i architektury we współczesnej epoce, z uwzględnieniem rozległego tła historycznego. Autorem drugiego szkicu: *Nauka XX stulecia i idea humanizmu*, jest Hans Freyer.

Freyer podejmuje problem ze względu na to, że nauki ścisłe stały się decydującym czynnikiem w systemie kultury przemysłowej, a jej rozwój osiągnął takie rozmiary i tempo, że nasuwa się pytanie, czy wiedza naszej epoki może być składnikiem humanistycznego kształcenia.

„Niedostępność współczesnych nauk — pisze autor — i przepaść, która powstała pomiędzy pracami badawczymi a humanistycznym kształceniem, są nie tylko wynikiem zbyt daleko idącej specjalizacji. Wiemy oczywiście z doświadczenia, że uczeni, którzy są w swoim zawodzie autorytetem pierwszego rzędu, już w strefie sąsiadującej z ich specjalnością uważają się za niekompetentnych. To coraz większe rozgałęzienie linii badań jest prawdopodobnie nieodwracalnym procesem, ale nie ma istotnego znaczenia dla naszego problemu. Istotna jest dekonstrukcja nowych nauk, której nie można było uniknąć. W dzisiejszym systemie nauk znalazły się już miejsca, w których granice pomiędzy specjalnymi dziedzinami znikły, a strefy problemów, dotychczas odrębne, zbliżyły się do siebie. Granica pomiędzy fizyką a chemią już padła. Pas graniczny pomiędzy chemią a biologią wygląda co najmniej inaczej aniżeli przed pięćdziesięciu laty. Także w nauce o kulturze istnieją pewne powiązania i sploty pomiędzy specjalnymi dziedzinami. Pograniczne strefy przemieniają się tu w ważne sfery zagadnień. Wszystko to nie upraszcza, lecz komplikuje problematykę, której rozwiązanie wymaga bardzo abstrakcyjnych form myślenia."

W części krytycznej można znaleźć wiele recenzji, wśród nich obszerny artykuł Hansa Bendera, omawiający dorobek współczesnych poetów niemieckich w ostatnim roku.

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr 79, luty 1961 r. Tym razem miesięcznik zawiera tylko prace publicystyczne. Na uwagę zasługuje artykuł Teodora W. Adorna o Gustawie Mahlerze oraz szkic Ernesta Michela o umasowieniu człowieka w stuleciu techniki.

Bardzo obszerny jest dział krytyczny, zawierający kilkanaście omówień bieżących nowości wydawniczych. Dużo miejsca poświęca się tutaj nowemu tomowi wierszy utalentowanego poety i prozaika, Güntera Grassa, oraz tomowi opowiadań Siegfrieda Lenza *Ognisty statek*. Z obcych pisarzy wzbudza obecnie zaciekawienie trójka eksperymentalnych prozaików francuskich. Zarówno Nathalie Sarraute, jak i Alain Robbe-Grillet, wreszcie Michel Butor są przedmiotem rozważań kilku krytyków. Z Włochów zainteresowanie wzbudzają Alberto Moravia i Cesare Pavese, o których jest mowa w numerze. O filozoficznych pracach Leszka Kołakowskiego pisze Hans Kudszus.

Noty i polemika wypełniają ostatnią część numeru.

DIE KULTUR (Monachium), nr 160, luty 1961 r. Miesięcznik daje dosyć dokładny przegląd wydarzeń teatralnych, muzycznych i literackich w Niemczech zachodnich. W tym numerze wysuwają się na pierwszy plan zagadnienia muzyki. Dwie kolumny poświęcono jazzowi, a kilka stron sprawom nowoczesnej muzyki. Redakcja rozesłała do najwybitniejszych niemieckich kompozytorów, krytyków, dyrygentów i śpiewaków ankietę z dwoma pytaniami: 1. Z jakich powodów, pańskim zdaniem, publiczność odrzuca

nowoczesną muzykę? 2. Jaką pan widzi drogę lepszego porozumienia pomiędzy współczesną muzyką a publicznością?

Odpowiedzi na ankietę były różne i niekiedy bardzo sprzeczne ze sobą. Oto kilka najbardziej charakterystycznych:

Gerhard Albersheim, profesor muzykologii: „Nowoczesna (atonalna) muzyka porzuciła tonalność, to znaczy harmonijnie ukształtowaną wielogłosowość, i tym samym utraciła muzykalny sens, bezpośrednio zrozumiały dla słuchacza. Pozbawiła się przez to kontaktu z ową częścią publiczności, która może i chce »rozumieć« muzykę i dlatego odrzuca »nową« muzykę z jej pozamuzycznymi zasadami konstrukcji, odczuwając ją jako coś niedorzecznego, pozbawionego ładu i chaotycznego. Nie widzę w przyszłości żadnej możliwości porozumienia pomiędzy publicznością i nowoczesną muzyką, albowiem eksperymenty awangardy coraz gwałtowniej oddalają się od podstaw racjonalnej sztuki dźwiękowej".

Joachim E. Berendt, teoretyk muzyki: „Stworzyliśmy kulturę i cywilizację, która nas prześcignęła, i to nie tylko w muzyce. Pytanie nie brzmi: Jak można stworzyć muzykę, która może liczyć na lepsze zrozumienie publiczności? Pytanie brzmi: Dlaczego mamy publiczność, która żyje wprawdzie dzisiaj, ale temu dzisiaj nie dorosła w sztuce i poza nią? A że nowa muzyka ujawnia ten stan rzeczy, to nie przemawia przeciwko niej, lecz za nią".

Karl Böhm, dyrektor opery wiedeńskiej: „Na wielu koncertach nowoczesnej muzyki zauważyłem, że publiczność przyjmuje chłodno czysto konstruktywną akrobatykę muzyczną. Nie ma to nic wspólnego z pogardą dla określonego kierunku, na przykład dla systemu dwunastotonowego. Alban Berg zapewniał mnie, że ten sposób komponowania przyjęty od Schönberga stał się jego drugą naturą i nie oznacza dla niego zwężenia kompozytorskiej twórczości. Wciąż rosnące ostatnio powodzenie jego dzieł dowodzi, że można i w ramach tego systemu być twórcą z żarliwym sercem".

Ernst Krenek, kompozytor wiedeński: „Pod naciskiem historycznego rozwoju powstała muzyka, która jest sprawą mniejszości. Trzeba przypomnieć większości, że w systemie demokratycznym nie uciska się mniejszości, lecz należy ją respektować. Lepsze »porozumienie« publiczności z awangardową muzyką jest może pożądane, prawdopodobnie i możliwe, ale nie jest, miejmy nadzieję, konieczne".

rk

Stany Zjednoczone

THE SEWANEE REVIEW (vol. LXIX, Nr 1) zamieszcza niezwykle interesujący szkic Josepha Franka na temat utworu Dostojewskiego *Zapiski spod polia (Nihilizm and Notes from Underground). Underground man,* „człowiek spod podłogi" czy „człowiek z podziemia", wszedł do słownika literackiego jako pratyp egzystencjalisty. Nie ma bodaj kierunku w ostatnim półwieczu, który by do niego w jakiś sposób nie nawiązywał. *Zapiski spod polia* były odpowiedzią na Czernyszewskiego *Co robić,* polemiką z jego wiarą, że człowiek jest z natury dobry. Krytycy zajmujący się stosunkiem tych dwu utworów nie dostrzegli jednak — i to jest osią wywodów Franka — że są one w całości zjadliwą parodią dwu postaw intelektualisty rosyjskiego. Pierwsza część pokazuje *underground man* w ideologicznym chwycie nihilizmu lat sześćdziesiątych, druga — jako znakomity produkt społecznikowskiego romantyzmu lat czterdziestych.

Underground man przedstawia chaos sprzecznych impulsów; konflikt jego polega na poszukiwaniu własnej osobowości. „Nie wiedziałem nawet, jak stać się kimś, złym czy dobrym, łajdakiem czy porządnym człowiekiem, bohaterem czy insektem." Prawom natury przeciwstawia moralną impotencję, odmawia jednak zrezygnowania ze świadomości i poddania się pokornie determinizmowi, chociaż wie, że nie może nic zrobić, aby zmienić

swoją sytuację na lepszą. Ten „masochizm" paradoksalnie nie ma tu charakteru patologicznego, przeciwnie, dowodzi zachowania jeszcze jakiegoś zmysłu moralnego. „W końcu pozostaje tylko jedno rozwiązanie, bić głową o mur tak mocno, jak tylko się da." Nie wolno pozbyć się poczucia winy, z którego zwalnia determinizm. Mamy tu więc udramatyzowanie podwójnego działania: przyjęcie determinizmu Czernyszewskiego rozumowo i odrzucenie go z moralno-emocjonalnych pobudek. Od ataku na ogólne założenia Czernyszewskiego Dostojewski przechodzi do etyki „racjonalnego egoizmu" i ideału „kryształowego pałacu", symbolu utopijnej harmonii. Człowiek musi mieć wolność wyboru między złem a dobrem. Potrzeba wolności i moralnej autonomii jest najcenniejszym dobrem, dla którego zdolny jest poświęcić wszystko, nawet popełnić każde świństwo, byle tylko udowodnić, że „ludzie są ludźmi, a nie klawiszami fortepianu". Jest to bunt indywidualności przeciw wizji świata, w którym osobowość i wolna wola nie będą miały racji bytu. „...nawet gdyby nie byli niczym innym, jak tylko klawiszami fortepianu, i wtedy odmówiłbym posłuchu rozumowi; gdyby zaś nie było innego sposobu, wymyśliłbym zniszczenie, chaos, wszystkie możliwe cierpienia, a gdyby mimo to rozum miał w końcu zatriumfować, wybrałbym szaleństwo, aby uwolnić się od rozumu." Człowiek nie pragnie statycznej apokalipsy kryształowego pałacu, ustania dążeń, walk moralnych, konfliktów. Może „odczuwa instynktowną obawę przed osiągnięciem celu i ukończeniem wznoszonego przezeń gmachu?... Może przyjemność sprawia mu tylko budowanie, a nie zamieszkanie, i woli zostawić go po skończeniu *aux animeaux domestiques*, takim jak mrówki, owce itd. itd...". Cierpienie odgrywa tu funkcję masochizmu, jest jedynym środkiem utrzymania jego ludzkiej „świadomości". Sam bunt osobowości nie stanowi jednak wyjścia, pozytywnej przeciwwagi, i nie może zaspokoić potrzeb jego umysłu. Z listu Dostojewskiego dowiadujemy się, że rozdział X w wersji oryginalnej dawał do zrozumienia, że tą przeciwwagą miał być Chrystus, część ta jednak została zniekształcona przez cenzurę (?) i korektę.

Druga część (chronologicznie wcześniejsza) pt. *A propos mokrego śniegu* opisuje spotkanie *underground man* z prostytutką Lizą i jest ironiczną parodią sentymentalnego romantyzmu lat czterdziestych ze *Zmartwychwstania* Tołstoja. Incydent ten odkrywa całą nędzę inteligenckich ideałów, skonfrontowanych ze spontanicznym i nieegoistycznym uczuciem. „Co jest więcej warte, tanie szczęście czy wzniosłe cierpienie?" Z przygważdżającą ironią Dostojewski pozwala swemu bohaterowi skorzystać z idei oczyszczenia przez cierpienie, które w tym wypadku staje się narzędziem krzywdy, egoistycznym wybiegiem dla własnej niegodziwości. Jest to odpowiedź krytykom, którzy tak często oskarżali Dostojewskigo o bezkrytyczne głoszenie „zbawienia przez cierpienie". Indywidualność nie jest idealizowana czy uświęcona, jest wstrętna i odpychająca, mimo jednak całej nędzy jest najwyższym dobrem. „...radość pochodząca ze świadomości własnego upadku, uczucie, że osiągnęło się ostatnią granicę, że to jest straszne, ale że nie może być inaczej, że nie ma od tego ucieczki, że nigdy nie potrafisz stać się innym, bo nawet gdybyś miał dość czasu i wiary, aby się zmienić, prawdopodobnie nie chciałbyś się zmienić. Czy człowiek, który znajduje przyjemność w poczuciu własnego upadku, może mieć choć odrobinę szacunku dla siebie?" „... bezpośrednim i legalnym owocem świadomości jest inercja, to jest świadome siedzenie z założonymi rękami." „... ludzie czynu są aktywni, ponieważ są głupi i ograniczeni." Bardzo przypomina to współczesne teksty. Książka wydana w 1864 roku należy do najbardziej oryginalnych utworów w literaturze.

THE HUDSON REVIEW (vol. XIII, Nr 4). Na wstępie pod intrygującym tytułem *Zaślubiny Szkocji i Polski* znajdujemy pierwszy rozdział autobiograficznej powieści młodego, znanego poety, ukrywającego się pod pseudonimem Duncana Bell. Tytuł pochodzi stąd, że ojciec jego był Szkotem, a matka Polką, z czego jednak, wbrew oczekiwaniom, nic nie wynika, gdyż rodzice bohatera dość wcześnie się rozwodzą. Ciekawą pozycją literacką w tym numerze jest przekład

dwu pierwszych części poematu *L'Immobilité de Douve* młodego poety francuskiego Yves Bonnefoy, dokonany przez Galway Kinnela, przy czym zamieszczenie tekstu w obu językach i możliwość porównania ich dostarcza podwójnej przyjemności. Poza tym wiersze rodzime młodych poetów na dorobku, przeważnie jeszcze przed wydaniem lub w trakcie wydawania pierwszego tomiku. W dziale krytycznym John Holloway pisze o poezji Edwina Muira, próbując ustalić miejsce tej niewątpliwie nieprzeciętnej indywidualności poetyckiej w nurcie dwudziestego wieku.

THE EVERGREEN REVIEW (vol. V. Nr 16), jak zwykle błyskotliwy, zamieszcza same teksty oryginalne pisarzy, których wejście do literatury odbyło się w sposób co najmniej efektowny. William Burroughs drukuje nie publikowane dotąd fragmenty ze swojej głośnej już książki *Naked Lunch*, która, mimo że nie doszło do jej wydania, wywołała wiele namiętnych dyskusji. Gregory Corso, beatnik bawiący na gościnnych występach w Europie, zamieszcza swoje wrażenia z pobytu w Berlinie. Interesujące pod względem formalnym (przeplatanie kolejne trzech konwencji: wewnętrznego pamiętnika z partiami czystej narracji i czystego dialogu) opowiadanie młodego pisarza niemieckiego, Alfreda Anderscha, pt. *Noc Żyrafy*, daje ciekawą syntezę sytuacji politycznej Francji z trzech punktów widzenia, idealistycznego intelektualisty, terrorysty algierskiego i generała De Gaulle'a (Żyrafy). Ponadto wiersze Roberta Dunkana z grupy „Odrodzenie San Francisko", opowiadanie *(Tom Riley)* Sheilagh Delaney, której druga z kolei sztuka grana jest w Londynie, Paula Goodmana szkic z nowej książki o Ameryce *(Growing up Absurd)* i wywiad z C. Wright Millsem o zagadnieniach Ameryki Łacińskiej. Zupełnie poza granicami zrozumialstwa natomiast fragment powieści Nowozelandczyka Johna Williamsona pt. *Aughatane*. Numer estetycznie wydany zdobią rysunki George Grosza, zmarłego w 1959 r. w Berlinie po 27 latach spędzonych w Ameryce.

at

Węgry

ÉLET ÉS IRODALOM, Nr 5, 3.II.1961 r. Zwraca uwagę opowiadanie Istvána Gálla pt. *Pewnej mglistej nocy*. Akcja noweli dzieje się zimą 1944, gdy „łatwiej rozdawano śmierć niż kartki na chleb", tematem jej zaś są sprawy nieskończoną już ilość razy wykorzystane przez literaturę: podziemie komunistyczne i ruch oporu, konspiracja, sabotaż, egzekucje. *Pewnej mglistej nocy* ma wyrazisty rysunek i jest klarowne w wymowie i układzie.

Może dzięki tej właśnie zasłudze *Pewnej mglistej nocy* zyskało należną mu ocenę, na ogół bowiem krytyka węgierska niechętnie odnosi się do tematyki z okresu drugiej wojny światowej.

Élet és Irodalom, Nr 6, 10.II.1961 r. przynosi na stronie tytułowej bardzo interesującą rozprawę, której autor, Miklós Szabolcsi, czołowy teoretyk literatury, odsłaniając niedociągnięcia współczesnej twórczości węgierskiej, wskazuje na odwrotną stronę medalu tematyki z roku 1944.

„Nie ulega wątpliwości — czytamy w tej pracy, że nienawiść do faszyzmu stanowi wspólną płaszczyznę polityczną, na której dochodzą do porozumienia wszyscy uczciwi ludzie, i niejeden trzymający się dotychczas na uboczu poeta dzięki temu odnajdzie drogę pojednania... Dla tych jednak, którzy w okresie minionym podejmowali w swych utworach — bez względu na omyłki i błędy — sprawy budownictwa socjalistycznego, temat walki z faszyzmem może mieć znaczenie zawracające z drogi."

Szabolcsi zwraca uwagę, że to gwałtowne wysunięcie na pierwszy plan problematyki 1944 r. w pewnych wypadkach może być tylko pretekstem dla treści zrodzonych pod wpływem egzystencjalizmu z dominantą tematu

śmierci, obsesją przerażenia i grozy. Konstatując dalej powszechne zjawisko szarzyzny i epigonizmu we współczesnej literaturze węgierskiej Szabolcsi wysuwa tezę, że pisarz nie tyle pod wpływem własnych przekonań, lecz często wbrew przekonaniom, ulegając jedynie jakiejś pruderii, modzie, narzuconym gustom — uchylają się od zaangażowania w sprawy życia publicznego. Wskazuje, że za granicą — nie tylko w Związku Radzieckim i w krajach demokracji ludowej, lecz również na Zachodzie, a przede wszystkim we Francji i we Włoszech — zachodzą procesy świadczące o zbliżaniu się nowej epoki poezji zaangażowanej. Wystarczy wziąć do ręki *Action Poètique, Temps Modernes, Mercure de France* itd.

Élet és Irodalom, Nr 7, 17.II.1961 r. przynosi obszerne wspomnienia o Béli Kunie w związku z 75 rocznicą jego śmierci. Autorem tego wspomnienia jest Béla Illés, autor szeroko znanej za granicą *Karpackiej rapsodii* oraz również przełożonej na język polski powieści pt. *Płonie Cisa.*

Élet és Irodalom, Nr 8, 24.II.1961 r. Najciekawszą pozycją numeru jest rozprawa *O niektórych brakach naszej krytyki literackiej.* Głównym przedmiotem zarzutów wysuwanych pod adresem współczesnej krytyki jest pojednawczość, uchylanie się od sporów ideologicznych, tolerancja zarówno wobec prądów drobnomieszczańskich i burżuazyjnych, jak postawy sekciarskiej i dogmatycznej.

KORTÁRS, luty 1961, Nr 2. *Na Uralu* — pod tym tytułem wdowa po Béli Kunie w dziesięciostronicowym odcinku publikuje pierwszy rozdział wspomnień o życiu i działalości swego męża.

Wśród pozycji literackich zwraca uwagę dramat Németha *Ojcowska chwała,* której bohaterem jest znakomity matematyk węgierski żyjący w dziewiętnastym wieku, János Bolyai, oraz opowiadanie Béli Illésa pt. *Chleb.* Otwierająca numer rozprawa pt. *Rzeczywistość i estetyka* jest jedną z najciekawszych pozycji dyskusyjnych wśród ożywionych polemik na każdym niemal forum węgierskiego życia kulturalnego i stanowi odpowiedź na artykuł opublikowany w czerwcowym numerze czasopisma *Alföld.* Autor tego artykułu, János Barta, pisząc na temat odbicia rzeczywistości w sztuce wysuwa tezę, że przesądem jest traktować jako rzeczywistość wyłącznie to, co istnieje niezależnie od świadomości człowieka. „Przecież świadomość jest tak samo rzeczywistością, cały wewnętrzny świat człowieka, jego przeżycia i uczucia nawet najbardziej subiektywne..."

Lajos Kiss, autor eseju opublikowanego w *Kortárs,* nie zgadza się z tym stanowiskiem i wytacza przeciwko niemu całą baterię argumentów z dziedziny teorii odbicia oraz przykładów ze sfery twórczości artystycznej.

Zofia Rzepliński

Związek Radziecki

W pierwszym tegorocznym numerze NOWEGO MIRA, który otrzymaliśmy ze znacznym opóźnieniem, ukazał się debiut prozatorski Włodzimierza Wojnowicza — utwór zatytułowany *Tutaj mieszkamy.* Jest to zbeletryzowana kronika wiejska, cykl „obrazków z natury", rzecz na pograniczu reportażu. Mniejsza zresztą o dokładne sprecyzowanie gatunku, do którego krytyka zaliczy prozę Wojnowicza. Istotne jest — co zgodnie podkreślają recenzenci — że wśród młodego pokolenia prozaików radzieckich zjawił się autor rokujący spore nadzieje na przyszłość. Krytyka podkreśla świeżość stylu Wojnowicza, zwartą narrację, śmiałe wykorzystanie tematyki współczesnej przy jednoczesnym całkowitym odejściu od utartych schematów i szablonów literatury wiejsko-kołchozowej. I jeszcze jedna cecha charakterystyczna — w prozie Wojnowicza znajdujemy dużo humoru. Autor nie pomija bynajmniej przykrych stron rzeczywistości ani ostrych konfliktów, potrafi jednak spojrzeć na nie z dystansu, ironicznie, z lekkim przymrużeniem oka. Wszystko

wydaje się wskazywać na to, że o autorze *Tutaj mieszkamy* nieraz jeszcze usłyszymy.

W tym samym numerze Ilja Erenburg rozpoczął publikację drugiego tomu swoich wspomnień *Ludzie, lata, życie*. Drukuje je „na gorąco" *Polityka* w doskonałym przekładzie Wacławy Komarnickiej, wkrótce zaś ukażą się w wydaniu książkowym nakładem „Czytelnika". Nie wdając się zatem w obszerne omówienie tej wybitnej pozycji, chciałbym jedynie podkreślić, że drugi tom wspomnień Erenburga stanowi bodaj jeszcze bardziej pasjonującą lekturę niż tom pierwszy. Uwagę czytelnika przykuwają przede wszystkim sylwetki wielkich poetów rosyjskich: Majakowskiego, Cwietajewej i Mandelsztama, które Erenburg, autor znakomitych i niesłusznie zapomnianych przez krytykę *Portretów poetów rosyjskich* — kreśli w sposób nieporównany.

Dział poezji, poza obszernym wyborem wierszy poetów Ameryki Łacińskiej, przynosi nowe utwory Margaryty Aliger, Konstantego Wanszenkina, poety kabardyńskiego Alima Keszokowa oraz F. Iskandera.

W dziale *Dziennik pisarza* I. Zabielin publikuje interesujący esej *O kulturze myślenia*. Czerpiąc przykłady z licznych dziedzin nauki i powołując się na wypowiedzi wybitnych uczonych (m.in. na Einsteina, który twierdził, że Dostojewski daje mu więcej niż jakikolwiek myśliciel) autor dowodzi, że sztuka wpływa aktywnie na postęp w nauce. „Bez sztuki nie może być mowy o wysokiej kulturze myślenia, bez niej zaś sukcesy w nauce są nie do pomyślenia" — konkluduje Zabielin.

Z pozostałych pozycji warto odnotować bardzo wnikliwy artykuł D. Danina o problemach współczesnej architektury radzieckiej pt. *Materiał i styl*, wspomnienia akademika I. Majskiego o Bernardzie Shaw, esej A. Mieńszutina i A. Siniawskiego o młodej poezji radzieckiej oraz nader interesującą recenzję Tatjany Baczelis o szkicu G. Bojadżijewa na temat francuskiego życia teatralnego. Kilka słów o tej ostatniej recenzji. Tatjana Baczelis polemizuje z Bojadżijewem, który krytycznie ocenił *Łysą śpiewaczkę* i *Lekcję* Ionesco w teatrze La Huchette. „W tych ciętych i zjadliwych sztukach — pisze Baczelis — zostały z nienawiścią wyśmiane mieszczański »zdrowy rozsądek« i mieszczańska logika. Wspomniane sztuki nie zawierają żadnych pierwiastków infernalnych. Nie trzeba przesadzać. W ten sposób każdy numer estradowy o »niedociągnięciach w budce z piwem« można rozdmuchać do rozmiarów filozofii »absurdu«, zwykłym zaś metamorfozom satyrycznym nadać rangę surrealizmu."

OKTIABR, którego redaktorem naczelnym został obecnie W. Koczetow, drukuje dalszą partię powieści Siemiona Babajewskiego *Bunt synowski*. Omówienie tego utworu odkładamy do chwili ukończenia druku. W tym samym numerze znajdujemy krótkie opowiadanie Konstantego Paustowskiego *Amfora*, pamiętnik liryczny z pobytu autora w bułgarskim porcie rybackim, Sozopolu. *Oktiabr* drukuje także nowelę *Piołun* Leonida Korniuszyna, członka kółka literackiego, któremu patronuje redakcja miesięcznika.

W obszernym dziale poezji warto w pierwszym rzędzie odnotować lakoniczne i bezpretensjonalne liryki Siergieja Smirnowa z cyklu *Księga dedykacji*. Poza tym miesięcznik zamieszcza *List do inteligencji Zachodu* Ilji Selwińskiego oraz wiersze Lwa Oszanina i Ludmiły Grebienszczykowej.

Znany krytyk Kornel Zieliński publikuje *Paradoks o krytyku* poświęcony rozważaniom na temat tego gatunku literackiego.

Lutowe ZNAMIA zamieszcza dłuższe opowiadanie Wiktora Koneckiego *Jutrzejsze troski*. Jest to utwór interesujący i dosyć symptomatyczny. Świadczy on o niedosycie literatury psychologicznej, o dużym zapotrzebowaniu na podtekst i „duszną" tematykę, z czym wyraźnie liczy się autor. Fabuła została tu potraktowana marginesowo. Miejsce jej zajęło penetrowanie duszy bohaterów, ambitne, choć nie zawsze uwieńczone powodzeniem opisy ich przeżyć i perypetii uczuciowych. Chociaż akcja rozgrywa się w środowisku marynarskim i Konecki dba o zachowanie kolorytu lokalnego ukazując swoich bohaterów niemal w londonowskiej scenerii, to jednak *Jutrzejsze troski* stanowią niewątpliwie

próbę nakreślenia portretu współczesnego człowieka radzieckiego (chodzi tu już o pokolenie powojenne). Lektura ciekawą i pobudzająca do dyskusji.

Numer lutowy miesięcznika przynosi także cykl opowiadań o tematyce wojennej Niny Jemielianowej *Na naszej ziemi* oraz opowiadania Wasyla Subbotina *Przez Koenigplatz,* których akcja również rozgrywa się podczas ostatniej wojny.

Znany prozaik i poeta młodszego pokolenia, Włodzimierz Sołouchin, którego *Kropla rosy* wysunięta została niedawno do Nagrody Leninowskiej, publikuje żywe i malownicze *Pocztówki z Wietnamu.*

Poezję reprezentują wiersze Aleksego Surkowa, E. Stuarta, Ilji Foniakowa i Gegama Sarjana.

Trybuna pisarza przynosi obszerną wypowiedź Michała Łukonina poświęconą problemom poezji współczesnej — *Towarzysz Poezja.* Są to myśli, spostrzeżenia i rozważania — wyjęte zapewne z dziennika pisarza — na temat trudnego zawodu poety. Znalazły się tam także urywki wspomnień o zmarłym poecie Włodzimierzu Ługowskim oraz wspomnienia z czasów wojny.

W dziale recenzji A. Turkow omawia niezmiernie interesującą książkę gen. N. Popiela *W ciężkich czasach,* która stanowi dużej wagi dokument historyczny pierwszych lat minionej wojny. Książka ukazała się w opracowaniu literackim znanego krytyka Emila Kardina.

MOSKWA rozpoczyna w numerze styczniowym druk powieści-felietonu Arkadija Wasiljewa *W poniedziałek nie bądź śmiałek.* Jest to utwór satyryczny o tematyce współczesnej. Miesięcznik przynosi także opowiadanie Nowy Adamian *Zero trzy,* nowelę Eugeniusza Permiaka *Deficytowy talent* oraz reportaż Siergieja Lwowa *Podróż na odległość dwóch tysięcy kroków.*

W numerze znajdujemy wiersze Borysa Ruczjewa, Anatola Safronowa, Aleksandra Reszetowa i Mikołaja Rylenkowa.

Lutowy numer INOSTRANNEJ LITIERATURY otwiera wybór wierszy Tadeusza Różewicza w przekładach Marka Żywowa. Miesięcznik drukuje także liryki wybitnego poety indyjskiego Surjakanta Tripatchi Nirala oraz wiersze młodego poety angielskiego Christophera Logue'a.

W dziale prozy, oprócz kolejnego odcinka *Spotkania na dalekim południku* Mitchela Wilsona, znajdujemy fragmenty nowej powieści Hemingwaya *Niebezpieczne lato (The Dangerous Summer)* oraz powieść niemieckiego pisarza Wolfganga Neuhausa *Skradziona młodość.*

W dziale „Nasi goście" *Inostrannaja Litieratura* zamieszcza obszerne sprawozdanie z dyskusji na temat problemów współczesnego teatru, która odbyła się w redakcji miesięcznika z okazji pobytu w Związku Radzieckim dramaturgów polskich: Zdzisława Skowrońskiego, Wandy Żółkiewskiej i Haliny Auderskiej.

W żywo prowadzonej kronice kulturalnej ukazały się ponadto noty o Festiwalu Młodej Poezji w Poznaniu oraz o nowym filmie Wojciecha Hasa *Rozstanie.*

Z ciekawostek warto odnotować interesujące reprodukcje mało znanych fotografii Jacka Londona, które odnalazł w bibliotece uniwersytetu w Los Angeles radziecki badacz literatury W. Bykow.

zf

SI TACUISSES...

Na dziewięciowierszową wzmiankę o nagrodzie im. Włodzimierza Pietrzaka (przyznanej w roku 1960 Grahamowi Greene i Sarvapalli Radhakrishnanowi) w naszym lutowym *Przeglądzie prasy* zareagowało *Słowo Powszechne* z 27 lutego półtoraszpaltowym artykułem. Gdybyż przynajmniej można tam było znaleźć odpowiedź na zadane w *Przeglądzie* pytanie, kim byli kontrkandydaci do nagrody! Ale nie — autor artykułu, nie zaznający widać błogosławieństw poczucia humoru, woli dopatrywać się w dyskutowanym fragmencie „sztubackiej złośliwości", „ignorancji" i „insynuacji". Tymczasem sens dwu zdań, które tak oburzyły *Słowo Powszechne*, był bardzo prosty i całkiem jasny: wyrażano w nim wątpliwość, czy słuszne jest przyznawanie nagród, przeznaczonych w zasadzie dla Polaków, ni stąd ni zowąd dwu intelektualistom zagranicznym — i nikomu więcej. Jaki może być sens takiego postępowania? I czy nie jest ono podyktowane właśnie brakiem krajowych kandydatów, dobieranych wedle pewnego bardzo swoistego klucza?

Zaatakowane przez *Słowo Powszechne* zdania były w *Przeglądzie prasy* częścią ogólnego wywodu, poświęconego koteryjności naszych nagród literackich. Czytacz ze *Słowa Powszechnego* oburza się, że Stowarzyszenie „Pax" — fundator nagrody Pietrzaka — może o jakąś koteryjność być posądzane. I — zapewne, aby udowodnić absurdalność podobnego przypuszczenia — „odpowiada" wyliczeniem dotychczasowych laureatów (jest ich dwudziestu sześciu) i części członków jury (dwudziestu pięciu wymienionych). Obie listy są do siebie dziwnie podobne: po obliczeniu okazuje się, że co najmniej dwunastu spośród nagrodzonych było też członkami jury nagrody. *Si tacuisses*, Czytaczu...

zm

JESZCZE JEDNO WSPOMNIENIE O ŻEROMSKIM

Wacław Borowy zapoczątkował to spisywanie rozmów o pisarzu, a pierwsze książki, które się ukazały z datą wydawniczą obecnego roku, kontynuują tamten pomysł na wielką (i piękną) skalę: *Wspomnienia o Żeromskim* w opracowaniu Stanisława Eilego („Czytelnik") oraz *Stefan Żeromski, Kalendarz życia i twórczości* przygotowany przez Stanisława Kasztelowicza i Stanisława Eilego (Wydawnictwo Literackie) dostarczają nieporównanego bogactwa wiadomości.

Dziwnym trafem, bo znać go musiał na pewno, nie zgadał się Borowy o Żeromskim z Władysławem Jabłonowskim, a i teraz, gdy pamiętniki sędziwego krytyka są już dostępne (co prawda tylko w rękopisie) — nikomu jakoś na myśl nie przyszło, że może się tam coś znaleźć. I rzeczywiście — jest. Niestety, nic już nie zastąpi rozmowy, bo w pamiętniku wątek wspominania człowieka i pisarza mocno jest przesłonięty sądem o jego twórczości i polemiką ze stanowiskiem Żeromskiego politycznym. To właśnie dlatego, przypuszczam, znając recenzje Jabłonowskiego (uwzględnia

je i obszernie cytuje *Kalendarz*) oraz wiedząc, jakie były przekonania obydwu tych ludzi pióra — nie podejrzewano, że był czas, kiedy się nieomal przyjaźnili.

Osobiście poznał Jabłonowski Żeromskiego w roku 1896, ale korespondował z nim (i cenił go) już przedtem. Z czasem dojść miało do poróżnień stanowczych, do końca już nie załagodzonych. Czytać o tym można w trzecim zeszycie wspomnień zatytułowanych *Z biegiem lat*, s. 210—218 (Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. rkpsu 12.858 I), które Jabłonowski napisał podczas okupacji (a nie — jak właśnie informuje Ewa Szonert w *Ruchu Literackim* nr 3 — w ciągu ostatnich dziesięciu lat życia). Z notatek zrobionych podczas lektury manuskryptu przepisuję tu fragment, który — jak sądzę — przyda się w zestawieniu z listem Żeromskiego do Oktawii Żeromskiej z 22 maja 1892 oraz ze wspomnieniami o Żeromskim Michała Sokolnickiego, a i sam w sobie wydaje się ciekawostką:

[Żeromski] „... dość nieufny względem ludzi, chętnie ze mną obcował, a kiedyś nawet, gdy się mi zwierzył, iż po każdym przeczytanym utworze Lwa Tołstoja czuje, jakby coś pobudzało go do tworzenia — zaproponował mi ni stąd ni zowąd, żebyśmy wspólnie napisali powieść, w której by on zajął się »umrzykami« — jak się wyraził. (Poprzednio rozmawialiśmy o słynnym utworze Tołstoja *Śmierć Iwana Ilicza.)*" (s. 211).

Jabłonowski, choć przecie za młodu beletryzował wcale umiejętnie — w 1899 r. wydał tom nowel *W zatoce śmierci* — z propozycji tej nie skorzystał.

Abe

UCZENI SAMOLUBOWIE

Dedykowane czołobitnie
Profesorowi Doktorowi Dyrektorowi
Antoniemu Knotowi

Za lat zupełnie jeszcze szczenięcych chętnie uczęszczałem do Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, nie jedną tam spędziłem godzinę popołudnia, a czasem i szkolnych wagarów: staromodna trochę była, ale miła. Potem więcej interesów miewać zacząłem do Ossolineum, wreszcie i z Wrocławiem trzeba się było pożegnać. Ale wieści dochodziły. O wielkiej, wspaniałej reorganizacji, przedsięwziętej przez pana dyrektora Uniwersyteckiej. W parze szły kursy wysoce specjalistyczne, wielopiętrowe weryfikacje, kolektywne oraz indywidualne sposobienie naukowych elukubracyj. To wszystko gwoli stworzenia kadry biblio- i bibliotekoznawców: taki mały, ale własny instytut badawczy. Nawet się udało, a publikacjom tego ośrodka wypadnie kiedyś poświęcić trochę uwagi wcale nie ironicznej. Tymczasem zaszło niejakie zakłócenie proporcji: uczeni to są tam oni na pewno, tylko czy obyczajów erudycyjnych konfraterni przestrzegać umieją, o tym wątpić wolno. Bo że pod pewnym względem kwalifikacje ich bibliotekarskie nie spod białego kruka auspicjów się okazują, sprawa to nie moja, raczej Szefa.

A jak się stało, żem do takich właśnie wniosków przyszedł, opowiem.

Czasami miewa się zaiste dziwne zachcenia. Tak więc interesowały mnie jakieś dziewiętnastowieczne, nazwijmy w skrócie, anglo-germanica. Zdało się rzeczą prawdopodobną, że najlepszy w Polsce księgozbiór z tego zakresu będzie posiadać uniwersytecka biblioteka we Wrocławiu. Czy istotnie posiada — nie wiem, a dowiem się zapewne nieprędko: mój list (polecony) z 19 grudnia 1960 r. do dziś pozostał bez odpowiedzi.

Użaliłem się komuś z przyjaciół pracujących w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego; okazuje się, że nielepiej są we Wrocławiu traktowane kwerendy instytucjonalne: na przykład w sprawie Korczaka także nic nie przerwało dostojnego milczenia. Wspomniałem o kłopotach w ośrodku informacji naukowej Biblioteki Narodowej; machnęli tylko ręką. Wśród starannie przeze mnie indagowanych jeden wyłącznie dyrektor Horodyski odrzekł, iż j e g o dezyderaty są, owszem, uwzględniane. Bah!

Nie na tym jednak koniec. Nieledwie z przerażeniem stwierdziłem ostatnio w centralnym katalogu czasopism Biblioteki Narodowej, iż w Polsce jedyny (nb. zdekompletowany) egzemplarz szukanego rocznika pewnego czasopisma egzystuje właśnie w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Rocz-

nik to ciekawy: znajdują się w nim wspomnienia o jednej z tych kobiet — naszej rodaczce — które, podobnie jak babka księżnej de Guermantes, zaprzyjaźnione były „z Thiersem, Mérimée'm i Augierem". Cóż czynić? Jechać do Wrocławia — bardzo to ryzykowne przedsięwzięcie, gdyż moja wskazówka bibliograficzna określa tylko miesięczną datę zeszytów, katalog zaś podaje numeratę ciągłą; jak tu dojść, które zeszyty są, a których właśnie brak. Na list — jak już wiadomo — tym więcej szkoda czasu. Umyśliłem więc sobie, że kwerendy będę odtąd przeprowadzał za sympatycznym pośrednictwem szeroko czytywanego czasopisma: niektórzy lubią, żeby o nich pisać do druku, a nie tylko do szuflady przepaścistych biurek. Może wówczas odpiszą?

Poszukuję *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse*, rocznik 1924, zeszyty: marcowy, kwietniowy i majowy.

Abe

KLUB MUZ

Gdy w Szczecinie wchodzi się do pięknego budynku, mieszczącego Klub Trzynastu Muz, wita nas na progu — popiersie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Oto temat, który może nasunąć refleksje nie tylko felietoniście, ale i filozofowi. Twórca *Niobe* i *Zielonej Gęsi*, niestrudzony kpiarz i cygan, doczekał się tego, że w miłym jego sercu Szczecinie wzniesiono na jego cześć popiersie. Dobrotliwe oczy tego poety roztaczają dziś opiekę nad młodymi szczecińskimi artystami. Podobno właśnie Gałczyński rzucił kiedyś myśl założenia w Szczecinie owego klubu pięknie nazwanego zawołaniem antycznych muz. Trzynastka przyniosła też szczęście Klubowi, szczególnie w ciągu ostatniego trzechlecia.

W ramach tego klubu aktorzy dzielnie wyzyskują swą szansę w założonym przed 3 laty i rozwijającym się pięknie Teatrze Propozycji: czyta się tu sztuki, które ludzi bardzo interesują, np.: *Słońce krąży wokół ziemi* Andrzeja Wydrzyńskiego, *Nosorożca* i *Lekcję* Ionesco, *Mężczyznę w damskim kapeluszu* Gałczyńskiego, *Druki pokój* Herberta, *Nocną rozmowę* i *Akcję Vega* Dürrenmatta, *Przy drzwiach zamkniętych* oraz *Diabła i pana Boga* Sartre'a, *Orfeusza* Świrszczyńskiej, *Amfitriona* Giraudoux, *Policjantów* Mrożka, *Caligulę* Camusa, jednoaktówki Tennessee Williamsa, *Homera i Orchidee* Gajcego, *Noc tysięczną i drugą* Norwida, utwory Lorki, Becketta i innych. Odbywają się też podwieczorki przy mikrofonie w Kawiarni Literackiej, a także wieczory poezji, wieczory poetycko-muzyczne, występy młodych poetów z grupy „Metafora", wieczory Norwida, Jesienina, Leśmiana, nawet Minou Drouet, Słowackiego, Majakowskiego. Nie zapomniano o debiutantach. Z rozmachem organizowane są poranki muzyczne, dyskusje środowiska, debaty filmowe, wypowiedzi plastyków i architektów.

Sławą w całej Polsce cieszą się kreowane przez Klub Trzynastu Muz szczecińskie Środy Literackie. Któż w ciągu ostatnich 3 lat nie brał w nich udziału i komu one nie pozostawiły miłego wspomnienia! Był January Grzędziński i Lucjan Wolanowski, Jerzy Stawiński i Grzegorz Jaszuński, Stanisław Grzelecki i Michał Rusinek, Jan Kott i Karolina Beylin, Henryk Korotyński i Wiktor Woroszylski, Bohdan Danowicz i Jan Sztaudynger, Melchior Wańkowicz i Roman Karst, Anna Kowalska i Zofia Kossak, Bronisław Zieliński i Stanisław Szenic, Artur Sandauer i Henryk Bereza, Adam Ostrowski i Julian Kydryński.

W. N.

„MICKIEWICZ—BLÄTTER"

Dwa ostatnie zeszyty pisma, wydawanego przez wypróbowanego przyjaciela polskiej literatury, dr. Hermanna Buddensiega, zaskakują bogactwem materiału i dużą ilością niemieckich przekładów z polskiej poezji. Należy tu przede wszystkim podkreślić wysiłek redaktora naczelnego, którego erudycja, talent i pracowitość potrafią wypełnić większość łamów czasopisma. Przypomina to w pewnej mierze energię Karola Krausa, który sam redagował i pisał swoją *Die Fackel*.

Szczególną wartość ma obszerne studium Buddensiega o Zachariaszu Wernerze i jego stosunku do Polski, drukowane w obu numerach. Werner (1768—1823), jedyny dramaturg niemieckiego romantyzmu, był człowiekiem bardzo oryginalnym, niespokojnym duchem, który przewędrował pół

Europy, przeżył wiele miłostek, trzy razy się rozwodził, marzycielem, który wciąż uciekał od pożądania do skruchy i w końcu znalazł przystań w katolicyzmie. Buddensieg odtwarza barwnie (ale w sposób ściśle udokumentowany) burzliwy żywot poety z Królewca, jego przyjazd do Piotrkowa i pobyt w Polsce, który trwał, z przerwami, od roku 1793 do 1805. Z Piotrkowa pisarz udał się potem do Torunia, następnie do Płocka, a stamtąd do Warszawy, gdzie nawiązał kontakt z E. T. A. Hoffmannem, który później napisał muzykę do tragedii Wernera *Krzyż nad Bałtykiem.*

Szkic uwypukla motywy polskie w twórczości Wernera, wspomina o jego sympatiach dla insurekcji kościuszkowskiej, o jego „pieśniach polskich", tragedii *Krzyż nad Bałtykiem*, osnutej na polskich motywach, dramacie *Wanda, królowa Sarmatów,* sonecie *St. Stanislaus Kostka,* wreszcie o ponownym pobycie Wernera w Janowcu Podolskim u hrabiów Chołoniewskich. Wydaje się, że ta praca wraz z doskonałym studium Buddensiega o E. T. A. Hoffmannie w Polsce powinna zainteresować któreś z naszych wydawnictw, jako że oba studia zasługują na wydanie w polskim języku.

W obu numerach znajdujemy także świetne przekłady Buddensiega z *Pana Tadeusza* — z księgi V — i *Nieboskiej komedii,* dalej przekłady Alfreda Loepfego z Norwida, tłumaczenie Gałczyńskiego *Gdyby Adam był Polakiem* pióra Eustachego Świeżawskiego, wiersze Staffa tłumaczone przez Karola Dedeciusa. Z polskich autorów Stefania Skwarczyńska drukuje rozprawę o *Nieboskiej komedii,* Jan Parandowski artykuł *Tysiąc lat łaciny w Polsce.* Znajdujemy tu również rzecz Wilama Horzycy *Pruski Kordian,* szkic o *Księciu Homburga,* wskazujący na wiele analogii pomiędzy dramatem Kleista i Słowackiego.

rk

POLONICA HEBRAJSKIE

Od połowy roku 1959 do 31.12.1960 r. ukazały się w Izraelu następujące przekłady hebrajskie z literatury polskiej:

PROZA. Jeszcze w r. 1959 wydano, niemal równocześnie, dwie obszerne antologie prozy polskiej, po raz pierwszy w tak dużym wyborze, prezentujące czytelnikowi hebrajskiemu twórczość pisarzy polskich.

Pierwsza antologia — *Miwchar ha-sipur ha-polani* (Podtytuł polski: *Sto lat prozy polskiej.* Tel-Aviv, wyd. „Hadar" str. 272.) — poprzedzona przedmową Mordechaja Gefena, zawiera, w tłumaczeniach Beniamina Tene i Szulamit Har-Ewen, utwory następujących pisarzy: J. I. Kraszewskiego (fragm. *Starej baśni),* E. Orzeszkowej (fragm. *Meira Ezofowicza),* M. Konopnickiej *(Nasza szkapa,* utwór opublikowany również w piśmie *Atidot,* nr 2, 1959), H. Sienkiewicza (fragm. *Ogniem i mieczem),* B. Prusa *(Kamizelka),* St. Żeromskiego *(Siłaczka),* Wł. St. Reymonta (fragm. *Chłopów),* St. Brzozowskiego (fragm. *Płomieni),* M. Dąbrowskiej *(Pies),* E. Zegadłowicza (fragm. *Zmór),* Z. Nałkowskiej *(Przy torze kolejowym),* K. Tetmajera *(On),* J. Wittlina (fragm. *Soli ziemi),* P. Gojawiczyńskiej (fragm. *Dziewcząt z Nowolipek),* J. Andrzejewskiego (fragm. *Ciemności kryją ziemię),* A. Rudnickiego (fragm. *Żywego i martwego morza),* K. Brandysa *(Lucja Krol),* M. Hłaski *(Pierwszy krok w chmurach),* J. Iwaszkiewicza *(Młyn nad Lutynią)* i J. Baranowicza *(Cyganka).*

Druga antologia — *Ha-zaam we-ha-lew. Mi-sipurej ha-zman ha-soer* (Podtytuł polski: *Gniew i serce. Nowela polska czasu burzy.* Merchawia, wyd. „Sifrija Poalim", str. 374) — opatrzona posłowiem E. Ohmaniego, w tłumaczeniach Cwi Arada i Beniamina Tene, obejmuje: T. Różewicza — *Głosy* i *Nową szkołę filozoficzną,* J. St. Stawińskiego — *Kanał,* A. Kijowskiego — *Dalszy ciąg nastąpi,* M. Paczowskiej — *Palmy,* A. Minkowskiego — *Wieczór w Suczewie,* K. Brandysa — *Matkę Królów,* J. Andrzejewskiego — *Ciemności kryją ziemię, oraz wiersze:* T. Różewicza — *Mur* i T. Karpowicza — *Sąd.*

Ponadto w r. 1960 wydano: A. Fiedlera *Żarliwa wyspa Beniowskiego* (tłum. Sz. Skulski), M. Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi* (tłum. M. Priwes, oprac. J. Lichtenbaum), F. Ossendowskiego *Niewolnicy słońca* (tłum. Sz. Skulski), J. Korczaka 6-te wyd. *Króla Maciusia Pierwszego* (tłum. Sz. Skulski), Wł. Umińskiego *Na drugą planetę* (tłum. Sz. Skulski) oraz w dzienniku *Maariw,* 21.9.1960 r., fragm.

Ginącego Daniela A. Rudnickiego (tłum. Ch. Szefer).

POEZJA. Pięć wierszy J. Tuwima w tłumaczeniu Ben-Cijona Benszaloma: *Słówko o księżycu w stawie, Ofiarowując serce, Zawsze mi się w życiu szczęściło i szczęści (Gazit,* kwiecień—maj 1959) oraz *Nie pomoże tu żaden protokół surowy* i *Exegi monumentum (Dawar,* 28.8.1959). Ben-Cijon Tomar tłumaczył J. Śpiewaka *O mitologii (Eked,* nr 1. 1960) i A. Ważyka *Zegar* i *Na temat reflektorów (Keszt,* nr 6. 1960). St. Witwickiego *Życzenie* w tłum. J. Lichtenbauma opublikował *Lamerchaw* (11.3.1960) wraz z reprodukcją autografu pieśni Chopina *Życzenie.*

W swoim podręczniku literatury powszechnej *Sifrut klalit* (Tel-Aviv, 1960) J. Se-Lawan, omawiając bardzo szczegółowo twórczość A. Mickiewicza i J. Słowackiego, przedrukował J. Słowackiego *Sonet* w tłum. G. Oriel (opublikowany również w dzienniku *Haboker,* 4.9.1959) i *Hymn o zachodzie słońca* oraz A. Mickiewicza *Ałuszta w dzień* — w tłum. J. Lichtenbauma.

OPRACOWANIA. W literackiej prasie hebrajskiej recenzowano wielokrotnie wspomniane antologie prozy polskiej, a posłowie E. Ohmaniego do drugiej z nich ukazało się w *Al Hamiszmar (27.11.1959).*

Szereg okolicznościowych notatek i artykułów z okazji 150-tej rocznicy urodzin J. Słowackiego (Ciekawa: M. Bosaka — *„Anhelli" Słowackiego a „Zwój ognisty" Białika, Moznajim,* lipiec 1959) i 50-tej rocznicy śmierci M. Konopnickiej.

O St. Żeromskim pisał E. Ohmani (*Al Hamiszmar,* 29.5.1959) i (tamże) przebywająca wówczas w Izraelu Monika Żeromska.

Ryszard Löw

LISTY WIELKIEGO ODKRYWCY

Z kilkudziesięciu książek niemieckich, które poczta w ostatnim roku dostarczyła, jedna wywarła na mnie niezwykłe wrażenie: *Listy* Zygmunta Freuda *. Wydawnictwo S. Fischer nabyło od rodziny zmarłego edytorskie prawa i zapowiada zbiorowe wydanie dzieł Freuda w osiemnastu tomach. Tak więc ukaże się w druku całokształt dzieła człowieka, którego teoria wywarła ogromny wpływ na styl myślenia naszego stulecia, a w dziedzinie literatury szczególne piętno wycisnęło na powieści współczesnej epoki. Wspomniane *Listy* są jak gdyby zapowiedzią monumentalnego wydania, w którym wybór korespondencji Freuda będzie znacznie rozszerzony.

Duży tom, liczący ponad pięćset stron druku, przygotowany i zaopatrzony komentarzem przez Ernsta Freuda, mieszkającego w Londynie syna twórcy psychoanalizy, zawiera listy pisane w latach 1873—1939. Pierwsze listy pisał osiemnastoletni student, ostatnie 83-letni starzec. Nie jest to oczywiście cała korespondencja wiedeńskiego uczonego, lecz tylko drobna jej część, która jednak rzuca dosyć wyraźne światło na człowieka, myśliciela staczającego nieustanne boje w obronie swojej teorii, pisarza i stylistę, wreszcie Żyda, uciekającego w sędziwym wieku przed śmiercią z opanowanej przez faszyzm Austrii. Pominięto w tym wyborze — i chyba słusznie — listy poruszające zagadnienia ściśle naukowe, przede wszystkim wymianę zdań z Wilhelmem Fliessem, z lekarzami i psychologami. Listy te prawdopodobnie wejdą w skład 18-tomowego wydania.

Walter Muschg przed laty nazwał Zygmunta Freuda wielkim stylistą niemieckim. Listy w pełni potwierdzają ten sąd. Z korespondencji wyłania się oryginalny pisarz, obdarzony poetycką wyobraźnią. Styl Freuda przypomina w dużej mierze styl jego rodaka, Karola Krausa. Wyróżnia się precyzją sformułowań, prawie ascetyczną dokładnością myśli, ironią, elegancją dowcipu, trzeźwością, która nie znosi obłudy ni złudzeń. Freud jest tylko mniej złośliwy i krewki niż wiedeński aforysta, bardziej zrównoważony i umiarkowany, nawet największe krzywdy i ciosy przyjmuje ze spokojem, niekiedy z pogodą ducha, traktując świat z sentymentalnym humorem lub z wyrozumiałym pobłażaniem.

Zadziwia nas to tym bardziej, że Freud był przez całe życie przedmiotem gwałtownych ataków, bardzo często złośliwych i okrutnych. Przeciwnicy psychoanalizy prowadzili przeciwko niemu niewybredną nagonkę przez kilka dziesięcioleci. Oficjalna wiedza uni-

* Sigmund Freud: *Briefe 1873—1939.* S. Fischer Verlag, Frankfurt 1960.

wersytecka bojkotowała go zawzięcie, długoletni „Privatdozent" został profesorem właściwie na skutek tragikomicznego wydarzenia, przy czym przyznano mu tytuł, ale nigdy go nie dopuszczono do wykładów. Ów akt naukowej nobilitacji Freud skwitował ironiczną wzmiankę: „Udział publiczności jest bardzo duży. Jeszcze teraz pada deszcz gratulacji i kwiatów, jak gdyby raptem oficjalny majestat uznał rolę seksualizmu, rada ministrów potwierdziła znaczenie snu, a parlament uchwalił większością dwóch trzecich głosów konieczność leczenia histerii psychoanalizą".

Freudowi odmówiono zaszczytów i odznaczeń, między innymi nagrody Nobla, jedynym wyróżnieniem, jakie otrzymał, była nagroda im. Goethego, przyznana mu przez miasto Frankfurt w roku 1930. Był w gruncie rzeczy zawsze osamotniony, szczególnie w środowisku uczonych (nazwał się ironicznie „Marią Stuart wśród neuropatologów"), chyba tylko pisarze (T. Mann, St. Zweig, Joyce) okazali mu stosunkowo wcześnie podziw i szacunek.

W listach objawia się wysokiej klasy obserwator i portrecista. Opisy Wiednia i Paryża, Hamburga i Londynu, sceny w szpitalach, epizody z klinik zaskakują obrazowością, każdy szczegół ma niebanalną epicką oprawę. Freud rysuje portrety na modłę impresjonisty, w dwóch, trzech zdaniach potrafi wyczarować oryginalną sylwetkę, która pozostaje na długo w pamięci. Jego wizerunki uczonych i artystów, Meynerta, mistrza Charcota, Breuera, Junga, Adlera, Einsteina, Tomasza Manna, Romain Rollanda są majstersztykami.

Pierwszą część wyboru korespondencji wypełnia ponad sto listów pisanych do Marty Barnays, narzeczonej i późniejszej żony Zygmunta Freuda. W drugiej części przeważają listy pokazujące badacza pracującego w osamotnieniu, wśród nieustającej polemiki i walki ze swoimi przeciwnikami. Zwraca uwagę bezkompromisowość teoretyka, który broni się nie tylko przed oponentami, ale i przed niesłusznymi argumentami zwolenników i przyjaciół. Tak więc Freud miarkuje temperament Stefana Zweiga, który popada w przesadę, uniesiony zachwytem dla psychoanalizy, wykpiwa delikatnie Tomasza Manna za jego odczyt *Rola Freuda w historii myśli*, zwraca ostrożnie uwagę Rollandowi na problematyczność jego abstrakcyjnej tezy o miłości bliźniego.

Ostatnie listy są pełne olimpijskiego spokoju, tu przemawia już myśliciel, który ma za sobą wielkie dzieło, a przed sobą cień zbliżającej się śmierci. W tym momencie spotyka go straszny cios. Freud musi uciekać z okupowanego Wiednia i udaje się do syna, dō Londynu. Kiedy wydawca *Time and Tide* zwraca się do niego o wypowiedź dla numeru poświęconego walce z antysemityzmem, sędziwy starzec odpowiada: „Jako czteroletnie dziecko przybyłem do Wiednia z małego miasta na Morawach. Po 78 latach wytężonej pracy musiałem opuścić ojczyznę; towarzystwo naukowe, które założyłem, zostało rozwiązane, nasze wydawnictwo przejęte przez intruzów, a potem zniszczone, moim dzieciom zakazano wykonywania zawodu. Czyż nie sądzi pan, że lepiej będzie zarezerwować szpalty pańskiego specjalnego numeru dla nieŻydów, którzy są osobiście mniej dotknięci aniżeli ja?".

rk

KONKURS NA SCENARIUSZ FILMOWY O TEMATYCE WOJSKOWEJ

W związku z przypadającym w 1963 r. XX-leciem Ludowego Wojska Polskiego Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego „Czołówka" ogłasza konkurs na scenariusz pełnometrażowego filmu fabularnego o współczesnej tematyce wojskowej.

WARUNKI KONKURSU

1. Konkurs posiada dwa kręgi:

   a. Zamknięty — w którym biorą udział pisarze, członkowie ZLP, oraz twórcy filmowi, zaproszeni przez WFWP

   b. Otwarty — dostępny dla wszystkich

2. Prace konkursowe, o objętości co najmniej 60 stron maszynopisu, winny zawierać dokładny opis akcji oraz szczegółowo opracowane dialogi.
3. Utwory nadesłane na konkurs muszą być pracami oryginalnymi, nie publikowanymi uprzednio nigdzie w całości ani we fragmentach.
4. Autorom pozostawia się całkowitą wolność w wyborze formy (dramat, komedia itd.); w warstwie treściowej natomiast utwór poruszać musi sprawy związane ściśle z życiem współczesnego Wojska Polskiego (tematyka historyczna nie jest przewidziana).
5. Prace konkursowe nadsyłać należy do dnia 15.IX.1961 roku na adres Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, Warszawa 73, ul. Płatnerska 3.
   Do scenariusza zaopatrzonego w godło autorzy dołączają zaklejoną kopertę ze swym nazwiskiem i adresem.
6. Rozstrzygnięcia konkursu dokona jury w składzie:
   Leon Kruczkowski (Związek Literatów Polskich) — przewodniczący, Stanisław Dygat (Związek Literatów Polskich), reż. Jerzy Kawalerowicz (Zespoły Autorów Filmowych Naczelnego Zarządu Kinematografii), red. Aleksander Jackiewicz (Redaktor Naczelny Tygodnika *Film*), płk Władysław Polański (Główny Zarząd Polityczny Wojska Polskiego), ppłk Albin Lasoń (Zarząd Główny Ligi Przyjaciół Żołnierza), ppłk Jerzy Olbrycht (Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej), ppłk Lucjan Pracki (Szef Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego — „Czołówka"), Jerzy Lutowski (kierownik literacki Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego — „Czołówka").
7. Przewidziane są następujące nagrody:

   Nagroda I — Ministra Obrony Narodowej 50.000 zł.
   Nagroda II — Zarządu Głównego Ligi Przyjaciół Żołnierza Żołnierza 30.000 zł.
   Nagroda III — Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej 20.000 zł.

   Jury zastrzega sobie prawo nieprzyznawania poszczególnych nagród lub też dowolnego podziału ich.
8. Rozstrzygnięcie konkursu ogłoszone zostanie w dniu Święta Wojska Polskiego, tj. 12.X.1961 roku.
9. Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego przysługiwać będą prawa autorskie do przeniesienia na film nagrodzonych scenariuszy za wynagrodzeniem przewidzianym w Uchwale Nr 21 Rady Ministrów z dnia 19.III.1955 r. w sprawie wynagrodzeń za dzieła twórczości literackiej przy opracowaniu filmu długometrażowego (Monitor Polski Nr 30, poz. 291). Wynagrodzenie to przypada autorowi niezależnie od otrzymanej nagrody. Nagrodzone prace zostaną wydane drukiem przez Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej. Druk utworów wynagrodzony będzie osobno według obowiązujących stawek wydawniczych. Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego przysługiwać będzie prawo pierwszeństwa w ciągu 12 miesięcy od dnia ogłoszenia wyników konkursu nabycia praw autorskich do przenoszenia na film zgłoszonych na konkurs scenariuszy za wynagrodzeniem przewidzianym w Uchwale Nr 219 Rady Ministrów.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Prus Bolesław — *Kroniki*. Tom X. Z prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Opracował Zygmunt Szweykowski. Teksty kronik kolacjonowały i przygotowały do druku Lucyna Michalska i Irena Orlewiczowa. Indeksy zestawił Jan Józef Lipski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 529, 3 nlb.

Rzewuski Henryk — *Pamiątki Soplicy*. Opracowała Zofia Lewinówna. Wstępem poprzedziła Maria Żmigrodzka. Ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 424, 4 nlb.

Wyspiański Stanisław — *DZIEŁA ZEBRANE*, tom 12 — *Inscenizacje*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego: Stefan Góra, Aniela Łempicka, Jerzy Skórnicki, Zofia Skrzatówna. Karty tytułowe, tłoczenia i obwolutę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 303, 1 nlb., 23 ilustracje.

Klasycy literatury obcej

Bajki Ezopowe. Przełożył z języka greckiego i opracował Marian Golias. Biblioteka Narodowa, seria II, Nr 127. Redaktor tomu: Maria Bojarska. Wrocław — Kraków, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie pierwsze; str. XLIV, 137, 3 nlb., w tym 2 ilustr.

Firdausi — *Opowieść o miłości Zala i Rudabe* (wyjęta z *Szach-name*). Z oryginału perskiego przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Franciszek Michalski. Biblioteka Narodowa, seria II, Nr 123. Redaktor tomu: Halina Wiszniewska. Wrocław — Kraków, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie pierwsze; str. XLVI, 101, 1 nlb., w tym 3 ilustracje.

Stendhal (Henri Beyle) — *Pamiętnik egotysty*. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 158, 2 nlb.

Wolter — *Kandyd czyli Optymizm*. Przełożył i wstępem poprzedził Tadeusz Żeleński (Boy). Biblioteka Arcydzieł. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 150, 4 nlb.

Zola Emil — *Pieniądz. Rougon-Macquartowie*. Historia naturalna i społeczna rodziny za drugiego Cesarstwa. Przełożyła Halina Suwała. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 399, 5 nlb.

Poezja

Chróścielewski Tadeusz — *Miesiąc utajony*. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, str. 43, 1 nlb.

Eliot Thomas Stearns — *Poezje wybrane*. Esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego. Przełożyli: Władysław Dulęba, Włodzimierz Krysiński, Andrzej Piotrowski, Jarosław Marek Rymkiewicz, Jerzy Zagórski. Redagował Antoni Podsiad. Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie pierwsze; str. 270, 2 nlb.

Karpowicz Tymoteusz — *Znaki równania*. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 59, 1 nlb.

Kubiak Tadeusz — *Zdjęcie maski*. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 135, 1 nlb.

Ostromęcki Bogdan — *Wieża z ziarnek maku*. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwo-

wy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 51, 1 nlb.

Rolicz-Lieder Wacław — *Poezje wybrane.* Wybrał i wstępem poprzedził Juliusz W. Gomulicki. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 128, 4 nlb.

Skoneczny Stanisław — *Wizje.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; str. 58, 6 nlb.

Słobodnik Włodzimierz — *Kamienny cień.* Zbiór nowych wierszy. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 123, 1 nlb.

Proza

Aldecoa Ignacio — *Z wiatrem Solano.* Przełożył Stanisław Zembrzuski. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie I; str. 188, 2 nlb.

Boguszewska Helena — *Czekamy na życie.* Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie drugie; str. 254, 2 nlb.

Bondariew Jurij — *Ostatnie strzały.* Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 294, 2 nlb.

Bratny Roman — *Kolumbowie rocznik 20.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 766, 2 nlb.

Brontë Emily — *Wichrowe wzgórza.* Przełożyła z angielskiego Janina Sujkowska. Biblioteka Arcydzieł. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 404, 4 nlb.

Chodak Szymon — *U progu wolności.* Obwolutę i okładkę projektował Stefan Rzepecki. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 211, 1 nlb.

Conan Doyle Artur — *Dolina trwogi.* Przełożył Tadeusz Evert. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. (Klub Srebrnego Klucza). Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie pierwsze; str. 189, 3 nlb.

Eckerman Johann Peter — *Rozmowy z Goethem.* Tłumaczyli Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer. Posłowie napisała i przypisy opracowała Barbara Płaczkowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I, tom I — str. 500, 4 nlb., 1 fotografia, tom II — str. 500, 4 nlb., 1 fotografia.

Fantastyczne opowieści. Autorzy: W. E. Aytoun, H. Balzac, W. W. Collins, Ch. Dickens, A. France, T. Gautier, W. Irwing, N. Macleod, P. Merimée, E. A. Poe, W. Scott, J. Sheridan le Fanu, A. Villiers de L'Isle-Adam, E. M. de Vogüé, S. Warren, O. Wilde. Tłumaczyli: Zofia Jachimecka, Zofia Krajewska, Romuald Pitera, Wacław Rogowicz, Maria Traczewska. Okładka i ilustracje Daniela Mroza. Redaktor: Maria Kaniowa. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 466, 2 nlb.

Fiedin Konstanty — *Koniec świata i inne opowiadania.* Przełożyła Barbara Rafałowska. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 276, 4 nlb.

Gawędy Skalnego Podhala. Wyboru dokonał Włodzimierz Wnuk. Opracowanie graficzne: Andrzej Kurkowski, Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960, wydanie pierwsze; str. 461, 3 nlb.

Gomulicki Wiktor — *Pod parasolem.* Wybór opowiadań. Opracował Roman Taborski. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 465, 3 nlb.

Gruszecki Artur — *W starym dworze.* Powieść. Okładkę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 136, 4 nlb.

Halpern Jan — *Na południe od Sahary.* Okładkę projektował Janusz Stanny. Zdjęcia Zb. Raplewski. Warszawa, „Iskry"; str. 145, 3 nlb., 1 mapka.

Hemingway Ernest — *Komu bije dzwon.* Tłumaczył Bronisław Zieliński. Rysunek na okładce Francisca de Goyi. (Biblioteka Powszechna). Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie trzecie; tom I — str. 343, 1 nlb., tom II — 238, 2 nlb.

Hen Józef — *Kwiecień.* I nagroda konkursu literackiego Wydawnictwa MON. Opracowanie graficzne Konstantego Sopoćko. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 287, 1 nlb.

Irys. Opowiadania japońskie. Przełożyła Anna Gostyńska. Wydano według wyboru i przekładu angielskiego J. I. Morrisa. Obwolutę projektowała Zofia Juszczyk-Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie pierwsze; str. 198, 2 nlb.

Kaczanowski Alojzy — *Rozkoszne przedpołudnie.* Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 174, 2 nlb.

Kaden - Bandrowski Juliusz — *Czarne skrzydła.* Tom I — *Lenora,* tom II — *Tadeusz.* Okładkę projektowała Zofia Darowska. Redaktor: Janina Lewandowska. Z *DZIEŁ* Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; tom I — str. 353, 3 nlb., tom II — str. 376, 4 nlb.

Kawierin Wieniamin — *Nieznany przyjaciel.* Przełożył Stanisław Nowacki. Okładkę projektował Mikołaj Portus.

Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 192, 4 nlb.

Kirszner L. — *Pierwsza poważna sprawa.* Tłumaczyła Zofia Łapicka. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie pierwsze; str. 214, 2 nlb.

Kłyczkow Siergiej — *Bajarz z Czertuchina.* Przełożyła Irena Piotrowska. Słowem wstępnym opatrzył Seweryn Pollak. Zdobiła według starych drzeworytów rosyjskich Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 327, 1 nlb.

Knothe Jan — *Niedaleko Damaszku.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Janusz Grabiański. Fotografie autora. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 225, 3 nlb.

Krzywicka Irena — *Mieszane towarzystwo.* Opowiadania dla dorosłych o zwierzętach. Ilustracje: Janina Konarska. Obwoluta: Jan Samuel Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 124, 4 nlb.

Kunawicz Emilia — *Dzieciństwo.* Obwolutę projektował Wiesław Głażewski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 118, 2 nlb.

Lewis Sinclair — *Babbitt.* Przełożyła Z. Popławska. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie pierwsze; str. 507, 5 nlb.

Mann Tomasz — *Wyznania Hochsztaplera Feliksa Krulla.* Tłumaczył Andrzej Rybicki. Wiersze przełożyła Jadwiga Dackiewicz. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie II; str. 489, 3 nlb.

Maurois André — *Olimpio czyli życie Wiktora Hugo.* Przełożyła Krystyna Dolatowska. Wiersze przełożył Zbigniew Bieńkowski. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie II; str. 758, 2 nlb.

Masters Dexter — *Wypadek.* Tłumaczył Julian Stawiński. Rysunek na okładce projektował Jerzy Jaworowski. (Biblioteka Powszechna). Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie drugie; tom I — str. 263, 1 nlb., tom II — str. 199, 1 nlb.

Minkowski Aleksander — *Wielki poker.* Obwolutę projektowała Zuzanna Jackowska. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 202, 2 nlb.

Mrówczyński Bolesław — *Cień Montezumy. Opowieść o Indianinie-tułaczu i pułkowniku Luisie de Tulancingo, polskim powstańcu.* Okładka i rysunki Bohdana Zieleńca. Warszawa, „Iskry"; str. 266, 2 nlb.

Nałkowska Zofia — *Medaliony.* Okładkę projektował Jan Samuel Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie siódme; str. 66, 2 nlb.

Orkan Władysław — *Komornicy.* Powieść. Z *DZIEŁ* Władysława Orkana, wydanie zbiorowe, redakcja zespołowa pod kierownictwem Stanisława Pigonia: Mieczysław Karaś, Maria Rydlowa, Jerzy Skórnicki. Redaktor tomu: Maria Hulewiczowa. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 181, 3 nlb.

Perez Galdos Benito — *Złota fontanna.* Przełożyła Zofia Szleyen. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 492, 4 nlb.

Remarque Erich Maria — *Czas życia i czas śmierci.* Przełożył Juliusz Stroynowski. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 430, 2 nlb.

Rolland Romain — *Piotr i Łucja.* Przełożyła Maria Zabojecka i Henryk Bezmaski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie II; str. 109, 2 nlb.

Roth Józef — *Fałszywa waga.* Przełożył Aleksander Wat. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie pierwsze; str. 159, 1 nlb.

Rudnicki Adolf — *Narzeczony Beaty. Niebieskie kartki.* Obwolutę projektowała Barbara Baranowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 289, 3 nlb.

— *Niekochana.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 94, 2 nlb.

Sadzewicz Marek — *Jedwiżka i jej zalotnicy.* Obwolutę, okładkę, stronę tytułową i inicjały projektował K. M. Sopoćko. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1961, wydanie I; str. 365, 3 nlb.

Sękulska Wanda — *Niebieski bucik.* Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; str. 120, 4 nlb.

Singer Izrael Jozue — *Josie Kalb.* Opracował Salomon Dykman. Posłowie napisał Stanisław Wygodzki. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie pierwsze; str. 298, 2 nlb.

Sokorski Włodzimierz — *Okruchy.* Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; str. 165, 3 nlb.

Szczypiorski Andrzej — *Czas przeszły.* Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 181, 3 nlb.

Szyszkow Wiaczesław — *Tajga.* Powieść. Przełożył Jerzy Brzęczkowski. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 212, 2 nlb.

Triolet Elza — *Róże na kredyt.* Z cyklu *Era nylonu.* Przełożył Gabriel Karski. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. (Klub Interesującej Książki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie pierwsze; str. 283, 5 nlb.

Utracki Lech — *W krainie Tau-Dżin-Padyszacha.* Obwolutę i okładkę oraz przerywniki w tekście projektowała Czesława Utracka. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 179, 3 nlb., 3 mapki.

Warneńska Monika — *Chłopcy z miasta Łodzi.* Obwolutę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 279, 1 nlb.

Wygodzki Stanisław — *Koncert życzeń.* Książka nagrodzona nagrodą literacką „Nowej Kultury" 1960 r. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 252, 4 nlb.

Woolf Virginia — *Pani Dalloway.* Przełożyła Krystyna Tarnowska. Powieści XX wieku. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 233, 3 nlb.

Wydżga Tomasz — *Na ścieżkach Kanady.* Okładkę projektował Marian Warzecha. Redaktor: Wiesława Wygaś-Fiałkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 194, 6 nlb., 24 ilustracje.

Żukrowski Wojciech — *Skąpani w ogniu.* Opracowanie graficzne Waldemara Andrzejewskiego. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1961, wydanie I; str. 293, 3 nlb.

Esej, krytyka

Kijowski Andrzej — *Miniatury krytyczne.* Okładkę projektowała Zofia Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie pierwsze; str. 258, 2 nlb.

Kwiatkowski Jerzy — *Szkice do portretów.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 133, 3 nlb.

Lichniak Zygmunt — *Ceterum censeo. Rekolekcje pryncypialisty.* Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Redaktor: Alicja Godek. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie pierwsze; str. 218, 2 nlb.

Shaw Bernard — *Kwintesencja ibsenizmu.* Przełożyła Cecylia Wojewoda. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie pierwsze; str. 243, 5 nlb.

Wspomnienia, biografie, listy, dzienniki

Csombor Marton — *Podróż po Polsce.* Tłumaczył Jan Ślaski. Tłumaczenie zostało dokonane przy współpracy doktora Sándora Kovácsa. Przypisami opatrzył Wacław Zawadzki. Opracowanie graficzne: Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; str. 139, 1 nlb., 1 fotokopia.

Czernik Stanisław — *Trzy podróże. Albania — Bułgaria.* Obwolutę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wydanie I; str. 203, 5 nlb.

Florczak Zbigniew — *Autoportret z rubinem.* Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Wydawnictwo Obrony Narodowej, 1960, wydanie II; str. 321, 3 nlb.

Hubert Henryk — *Borem, lasem...* Okładkę i stronę tytułową projektował Stefan Rzepecki. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1961, wydanie II; str. 333, 3 nlb.

Łyżwa Jerzy — *Od Wisłoka do Czarnej Elstery.* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960, wydanie II; str. 324, 4 nlb., 1 fotografia, 1 mapka.

Parandowski Jan — *Wspomnienia i sylwety.* Obwolutę projektował Wiesław Zajączkowski. Redaktor Wydawnictwa Jadwiga Klama. Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1960, wydanie pierwsze; str. 264, 4 nlb., 1 fotografia.

Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości. Opracowali: Stanisław Kasztelowicz i Stanisław Eile. Okładka i karta tytułowa: Barbara Szczerbińska. Redaktor: Janina Lewandowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 570, 2 nlb., 69 ilustracji.

Wspomnienia o Stefanie Żeromskim. Zebrał, opracował i przypisami opatrzył Stanisław Eile. Przedmowę napisał prof. dr Henryk Markiewicz. Redaktor: Jadwiga Bandrowska. Oprawę i obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; str. 425, 3 nlb., 15 ilustracji.

Reportaże

Papier Tadeusz — *Zielony szlak.* Obwolutę i winietę na stronie tytułowej opracował Stanisław Ibis-Gratkowski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, wydanie I; str. 162, 6 nlb.

Satyra

Jesionowski Jerzy — *Patrz Kościuszko...* Ilustrował Marian Stachurski.

(Biblioteka Satyry). Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; str. 84, 4 nlb.

Sztaudynger Jan Izydor — *Piórka z gór*. Okładka, ilustracje i układ graficzny Janusza Bruchnalskiego. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 46, 2 nlb.

NAUKA O LITERATURZE

Odrodzenie w Polsce. Historia języka, część pierwsza. Pod redakcją Marii Renaty Mayenowej i Zenona Klemensiewicza. Komitet Redakcyjny: Przewodniczący: Bogusław Leśnodorski, Członkowie: Stanisław Arnold, Zenon Klemensiewicz, Jerzy Ziomek, Bogdan Suchodolski, Juliusz Starzyński, Stanisław Lorentz, Maria Renata Mayenowa, Jadwiga Rużyło-Pawłowska. Indeksy opracowała: Krystyna Harrer-Pisarkowa. Materiały sesji naukowej PAN 25—30 października 1953 roku. (Tom I — Historia, tom II — Historia nauki, tom III — Historia języka, tom IV — Historia literatury, tom V — Historia sztuki). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 561, 3 nlb.

Zagadnienia rodzajów literackich, tom III, zeszyt 2(5). Okładkę projektował Ryszard Gachowski. Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Wydział I. Redakcja: Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadlowski, Witold Ostrowski. Łódź, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, 1960, wydanie pierwsze; str. 221, 3 nlb.

MONOGRAFIE

Dąbrowski Stanisław — *Adolfina Zimajer*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Monografie czołowych artystów sceny polskiej. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie pierwsze; str. 103, 1 nlb., 17 fotografii.

Gomulicki Wiktor — *Opowiadania o starej Warszawie*. Tekst opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Juliusz W. Gomulicki. Indeksy zestawiła Irena Orlewiczowa. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Biblioteka Syrenki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 633, 3 nlb.

Jabłonkówna Leonia — *Aleksander Węgierko*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Monografie czołowych artystów sceny polskiej. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 167, 1 nlb., 33 fotografie.

Łojek Jerzy — *Strusie króla Stasia*. Szkice o ludziach i sprawach dawnej Warszawy. Biblioteka Syrenki. Obwolutę i okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 158, 2 nlb.

Kossak Zofia, Szatkowski Zygmunt — *Troja Północy*. Szkice map wykonał Zygmunt Szatkowski. Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Redaktor: Tadeusz Szafrański. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie pierwsze; str. 392, 4 nlb.

Waydel Dmochowska Jadwiga — *Jeszcze o dawnej Warszawie*. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Biblioteka Syrenki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 383, 1 nlb.

HISTORIA

Grabski Władysław Jan — *300 miast wróciło do Polski. Informator historyczny 960—1960*. Obwolutę, oprawę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Reprodukcje rycin i map z oryginałów znajdujących się w zbiorach Autora. Redaktorzy: Stanisław Błaszczakiewicz i Tadeusz Szafrański. Fotografie wykonali: M. Brychcy, W. Brzoza, J. Bułhak, A. Burzyńska, E. Burzyński, CAF, E. Czapliński, W. M. Dobrzykowski, T. Drankowski, B. Dylska, E. Falkowski, W. J. Grabski, H. Grzęda, K. Harędziński, Instytut Zachodni, Klonowski, W. Kondracki, A. Kuraczyk, J. Majkut, A. Nitsch, M. Sokołowski, H. Sourek, J. Szandomirski, Z. Wdowiński, J. Żurawski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie trzecie (poszerzone); str. 658, 2 nlb., 1 mapa, w tym ilustracje.

PAMIĘTNIKI DEKABRYSTÓW. Tom I: Mikołaj Bestużew, Michał Bestużew, Piotr Bestużew, opowiadania Michała i Heleny Bestużewów według notatek Michała Siemiewskiego. Przełożyli Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer. Wstęp i przypisy Wiktorii Śliwowskiej. Tom II: Iwan Jakuszkin — Pamiętnik dekabrysty; przełożył z rosyjskiego Andrzej Męczyński, Iwan Horbaczewski — Pamiętnik dekabrysty; przełożyła z rosyjskiego Zofia Korczak-Zawadzka, Michał Łunin — Wybór listów i zapisków z notatnika; przełożył z rosyjskiego Marian Toporowski, Maria Wołkońska — Wspomnienia; przełożyła z francuskiego Zofia Korczak-Zawadzka, Paulina Annienkowa — Wspomnienia; przełożyła z rosyjskiego Zofia Korczak-Zawadzka. Przypisy opracowała Wiktoria Śliwowska. Tom III: Sprawy dekabrystowskie w pamiętnikarstwie polskim. Wyboru dokonał i przypisami opatrzył Wacław Zawadzki. Indeks zestawił Jan Józef Lipski. Okładkę wszystkich tomów projektował Aleksander Stefanowski. Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych pod redakcją Wacława Zawadzkiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; tom I — str. 482, 2 nlb., 17 ilustracji, tom II — str. 663, 1 nlb., 17 ilustracji, tom III — str. 909, 3 nlb., 17 ilustracji.

LITERATURA NAUKOWA

Crombie A. C. — *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*. Tom II — *Nauka w późnym średniowieczu i na początku czasów nowożytnych* w okresie XIII—XVII w. Przełożył Stani-

sław Łypacewicz. Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Redaktor: Tadeusz Zembrzuski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie pierwsze; str. 471, 1 nlb., 24 ilustracje.

Herrmann Paul — *Pokażcie mi testament Adama.* Na szlakach nowożytnych odkryć geograficznych. Przełożył Kazimierz Rapaczyński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 689.

FILOZOFIA

Fontenelle — *Rozmowy zmarłych.* Przełożył Juliusz German. Wstępem opatrzył Krzysztof Pomian. Niniejsze wydanie przejrzała i porównała z wydaniem „Oeuvres de Fontenelle", Paris 1825, tom III—IV, Wanda Jedlicka. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. (Biblioteka „Sympozjon"). Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; str. 243, 1 nlb.

Krokiewicz Adam — *Etyka Demokryta i hedonizm Arystypa.* Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Redaktor naukowy: Zbigniew Więckowski. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie pierwsze; str. 205, 3 nlb.

SOCJOLOGIA

Ciupak Edward — *Kultura religijna wsi. Szkice socjologiczne.* Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 187, 5 nlb.

SZTUKA

Teatr

Bogusławski Władysław — *Siły i środki naszej sceny.* Z prac Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Wstęp i opracowanie: Henryka Secomska. Redakcja Naukowa: Jacek Lipiński. Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961; str. 345, 3 nlb., 9 kln.

Film

Michałek Bolesław — *Szkice o filmie polskim.* Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wyd. II; str. 168, 2 nlb.

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Domańska Antonina — *Historia żółtej ciżemki.* Ilustrował Adam Marczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie trzecie; str. 296.

Ficowski Jerzy — *O Swarogu Swarożycu.* Ilustrowała Wanda Ficowska. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie pierwsze; 16 kln.

Lallemand F. — *Dziennik pokładowy Pyteasza.* Przełożyła Ludmiła Duninowska. Obwolutę i kartę tytułową projektował Marian Stachurski. Fotografie, rysunek i mapka według oryginału. (Człowiek Poznaje Świat). Warszawa, „Iskry", 1960; str. 165, 3 nlb., 1 mapka, 1 rysunek, fotografie.

Makuszyński K. i Walentynowicz M. — *O wawelskim smoku.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961, wydanie piąte; str. 20, 2 nlb.

Osipow Walery — *Syberyjskie diamenty.* Przełożył Witold Nowicki. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Ilustracje autora i z filmu „Nie wysłany list". (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1961; str. 280, 4 nlb., ilustracje.

RÓŻNE

Młodzieży o ludowym wojsku polskim. Zebrali i opracowali Z. Benard i S. Zielicz. Opracowanie graficzne Andrzeja Radziejowskiego. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 441, 7 nlb.

Olbrycht Jerzy — *Sprawa młodych.* Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 31. 1 nlb.

Radzicki Józef — *Znachorstwo w aspekcie medyczno-sądowym, prawnym i społecznym.* Okładkę i kartę tytułową projektował Janusz Klechniowski. Redaktor: Władysław Zaremba. Warszawa, „Pax", 1960, wydanie pierwsze; str. 382, 2 nlb.

Rocznik Warszawski I — 1960. Komitet Redakcyjny: Barbara Grochulska, Stanisław Herbst (redaktor), Józef Kazimierski (zastępca redaktora), Ryszard Kołodziejczyk, Andrzej Ryszkiewicz, Konrad Zawadzki (sekretarz Redakcji). Rada Redakcyjna: Henryk Altman, Janusz Durko, Juliusz W. Gomulicki, Stefan Kieniewicz, Stanisław Lorentz (przewodniczący), Maria Roerichowa, Adam Stebelski, Władysław Tomkiewicz, Jan Zachwatowicz. Wydano z zasiłku Prezydium Rady Narodowej m. st. Warszawy. Indeksy opracowano w Redakcji PIW. Archiwum Państwowe m. st. Warszawy i Województwa Warszawskiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie pierwsze; str. 421, 3 nlb.

Rybicki Zygmunt — *Obywatel i państwo.* O udziale ludzi pracy w rządzeniu państwem socjalistycznym. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 109, 3 nlb.

Studia śląskie. Seria nowa. Tom III. Pod redakcją Seweryna Wysłoucha. Instytut Śląski w Opolu. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1960; str. 467, 1 nlb.

W poprzednim numerze:

Blaise Cendrars: Proza transsyberyjskiej kolei i małej Jehanny z Francji. W pięciu kątach. Tytuły. Orion. Dlaczego (przełożył *Adam Ważyk)* — *Stanisław Zieliński:* Z piernika paź — *Stanisław Jerzy Lec:* Przejażdżka. My. Wierność. Xenia — *Kornel Filipowicz:* Pamiętnik antybohatera — *Piotr Lachmann:* * * * (Kaznodzieja kiś...) * * * (W muzeum sztuk...) — *Michał Choromański:* Krzyżówka — *Bogdan Loebl:* Akwaria — *Claude Simon:* Droga przez Flandrię (przełożyła *Wiera Bieńkowska)* — *Jean Jacques Mayoux:* Joseph Conrad (przełożyła *Anna Iwaszkiewiczowa).*

Książka miesiąca: *Henryk Bereza:* „Płomienny dziennik wewnętrzny".

Wśród książek: *Helena Zaworska:* O poezji Brunona Jasieńskiego — *Aleksander Wilkoń:* Wizje i dialogi — *Stanisław Czernik:* „Dzbanek i źródło" — *Michał Głowiński:* O Jerzym Szaniawskim — gawędziarzu i ironiście — *Włodzimierz Maciąg:* Wierny obraz epoki — *Danuta Danek:* Dokument z lat trzydziestych — *Jan Wyka:* O bezsilności — *Witold Wirpsza:* Sposoby podróżowania — *Tomasz Burek:* Porażony umysł — *Jerzy Kwiatkowski:* Mikrokultura — *Krystyna Kuliczkowska:* Do przystani daleko — *René Śliwowski:* Wspomnienia o Czechowie.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* O Conradzie — *Zdzisław Najder:* Przegląd prasy — *Jan Prokop:* O kilku rodzajach „nierozumienia" poezji — *Igor Postupalski:* Walery Briusow w polskich przekładach — *Zdzisław Najder:* Sztuka w naszych czasach — *Roman Karst:* Dürrenmatt na antenie — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.–

Cena prenumeraty: kwartalnej – zł 30.–, półrocznej – zł 60.–, rocznej – zł 120.–.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty – przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 – Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" – Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 2141/c z dnia 16.3.61 r.
Nakład 5400 egz. Druk ukończono w maju 1961 r. S-67.

Cena 10 zł

174608

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Paweł Jasienica – Król i kardynał · Roman Karst – Sztuka, parodia, diabeł · Gottlieb Langner – Pamiętniki dorożkarza warszawskiego · Artur Międzyrzecki – Wiersze · Mieczysław Porębski – Zniknięcie Mony Lizy · Juliusz Żuławski – Opowiadanie